المغول ضدّ ماسكي الدفاتر

تقرير عن الوضع الدولي للتلفاز الحريص على النوعية

كرافت فيتسل

يكاد المرء منّا يعتاد على النحو السريع الّذي يفقد فيه التلفاز الألماني الأوّل (1) والتلفاز الألماني الثاني (2) من أهميتهما. وكذلك على ما يعتريهما من فقدان للهيبة. والطموح. وهبوط نوعية البرامج المعروضة. وتناقص أعداد المشاهدين لها. ونكاد نعتاد أيضًا على الأزمة المالية الدائمة الّتي يعانيها هذان التلفازان. وإلى ذلك. فإنّ تفكيرنا الناقد ما أحبّ يومًا هاتين المحطّتين التلفازيّتين المُدارتين بطريقة تشبه إلى حدّ بعيد طريقة إدارة الدوائر الحكومية. ثمّ إنّه ما يزال يعلق في أذهاننا عن هاتين المحطّتين ما كان أطلقه عليهما النقدُ الإعلامي اليساري في الستّينات ومطلع السبعينات. وكان حينها في أوج ازدهاره. من أنّهما آلات عقائدية سلطوية. فلم يخل الأمر من شماتة لدى بعضهم يوم قيل إنّ أكثر العازفين عن مشاهدة برامج هاتين المحطّتين غير المحبوبتين هم من الشباب.

غير أنّ خبراء ممّن يعنيهم تصوير الأمر تصويرًا متفائلاً يزعمون أنّ الأمر لن يبلغ حدًّا بعيدًا من السوء: فتمويل «الحاجات الأساسية» للمحطّات الرسمية مضمون على المدى البعيد. ولا بدّ أنْ تقتسم هاتان المحطّتان السوق مع محطّات التلفاز الخاصّة على نحو يعود بالنفع على المحطّات الرسمية.

إلاّ أنّ فوز صاحب وسائل الاتّصال. بيرلسكوني (3). في الانتخابات الإيطالية في شهر مارس من عام 1994. وهجومه القويّ الشامل الدالّ على الثقة بالنفس على التلفاز الرسمي الإيطالي جعل هذه التصوّرات الوديعة تمامًا غير ذات أساس. فقد اتّضح فجأة أنّ سادة عالم وسائل الاتّصال التجارية لن يكتفوا بأنْ يتقلّص دور المحطّات التلفازية الرسمية مع مراعاة الحفاظ على كيانها. بل إنّهم لا ينوون اقتسام السوق الهائل لوسائل الإعلام النامي نموًّا شديدًا. طوعًا. مع المحطّات التلفازية الرسمية.

وليس على المرء إلاّ أنْ يتّكئ اتّكاءة بعيدة في مقعده ليتأمّل مشاهد تطوّر وسائل الاتّصال على المستوى العالمي. فليس يصعب عندها أنْ يلحظ أنّ سلفيو بيرلسكوني. وروبرت مردوخ (4). وليو كيرش (5) يتسلّحون. إلى جانب القوّة الهائلة لقدراتهم الاقتصادية. بمنطق التاريخ. فإذا ما نظرنا إلى الأمر نظرة عالمية وجدنا التلفاز الرسمي أنموذجًا أوروبيًا يضرب في طريق خاصّة. تخرج على المسار العامّ المألوف لاقتصاد السوق.

وعملت طبقة سياسية طيله عقود. في غرب أوروبا حصرًا. على إبعاد رأس المال الخاصّ عن نطاق التلفاز. واتّخذت هذه الطبقة التلفاز وسيلة لنفسها. ووظّفته لغايات سياسة حزبية. وجاء هذا في غرب أوروبا دون سواها مع أنّها تمثّل صلب الرأسمالية. إلاّ أنّه حُظر فيها منذ نهاية الحرب العالمية الثانية على رأس المال الدولي الاستثمار في هذا المجال. فإذا ما تأمّلنا المسألة اليوم وجدنا التلفاز الرسمي يمثّل ما يمكن عدّه جزءًا من «الاشتراكية الموجودة فعلاً». بحسب المصطلح الّذي كان مستعملاً يومًا في الجمهورية الألمانية الديمقراطية. وذلك وسط دول تلتزم. عدا ذلك. بالرأسمالية التزامًا لا يعتوره شيء. وليس من باب الصدفة. على أيّة حال. أنْ يتّفق موعد انحلال الكتلة الشرقية مع موعد انحلال المحطّات الرسمية في غرب أوروبا.

فأثناء ذلك تطوّر رأس المال في مجال وسائل الاتّصال دونما حدود. في الولايات المتّحدة واليابان بصورة خاصّة. وتجمّع

(1) ARD (2) ZDF (3) Silvio Berlusconi (4) Rupert Murdoch
(5) Leo Kirch

في الثمانينات في أيدي عدد محدود من الأثرياء أو الشركات. وأفلح عدد من المتنفذين من أصحاب الشركات الإعلامية في غرب أوروبا في تسخير بعض أهمّ الأفراد في الصفوة السياسية لغاياتهم. ففتح لهم هؤلاء أوّل الأبواب. على صغرها: ففي إيطاليا. مثلاً. سُمح بإنشاء محطّات تلفازية خاصّة على نطاق محلّي. وفي ألمانيا سُمح بالتلفاز الخاصّ عن طريق الكوابل. ولكنّ. ما لبث أنّ تبيّن أنّ هذه الشركات الإعلامية العاملة على مستوى عالمي قد غدت غاية في القوّة. بحيث لا تطيق الجهات السياسية الوطنية بعدُ أنْ تكبح جماحها. فتجاوزت في بلد بعد الآخر ما كان السياسيون وضعوه أمامهم من عقبات تقنية. وعوائق تحدّ من توسّع رأس المال.

فبرلسكوني يذيع أخبارًا وطنية ولا يكتفي بالأخبار المحلّية. ثمّ إنه ضمّ إرسال محطّاته التلفازية بعضها إلى بعض. على الرغم من أنّ القوانين الإيطالية تمنعه من ذلك منعًا صريحًا. ونشر روبرت مردوخ محطّة التلفاز التابعة له. سكاي (6). في بريطانيا. مع أنه لم يُرخص لها بالعمل إلاّ في لكسمبورغ. والقوانين البريطانية تمنع. إلى ذلك. حيازة أكثر من وسيلة مطبوعة أو مسموعة مرئية من وسائل الاتّصال الكبيرة. على النحو الّذي صار لمردوخ. ونقرأ في كلّ صحيفة يُعتدّ بها في جمهورية ألمانيا الاتّحادية عن أنّ ليو كيرش يملك ما يزيد على محطّة الإرسال ونصف المحطّة. وهو ما يسمح له به قانون وسائل الاتّصال. وأنّ له اليد العليا في محطّتين أخريين. في الأقلّ. وأنّ الدوائر المكلّفة بالرقابة على ذلك لدينا ليست تستطيع منعه من هذا.

ولم يُرد من دخول اقتصاد السوق إلى مجال التلفاز. وما تلا ذلك من رأسملة للتلفازات الأوروبية مقاسمةُ التلفازات الرسمية في حصصها في السوق وحسب. بل وإلى شراء الناجح في اجتذاب الجمهور منها. وتحويله إلى تلفاز خاصّ. مثل القناة الفرنسية الأولى. والقناة الرابعة. والتلفزيون الألماني الثاني. وإلى تهميش المحطّات الأخرى. على غرار ما هو موجود في الولايات المتّحدة (فهناك تتراوح حصّة محطّة بي بي إس (7). وهي المحطّة الرسمية الوحيدة الّتي تقابل المحطّات الخاصّة. بين ستّة وثمانية في المئة من مجموع المشاهدين).

وتأتي انتصارات شركات وسائل الاتّصال. مثل بيرلسكوني وكيرش. ومردوخ. في المحلّ الأوّل. على حساب الصفوة السياسية التقليدية. ولا تنحصر خسارة هؤلاء في أنّهم يفقدون خطوة خطوة وسيلة الاتّصال المركزية الّتي تنقل إلى الناس الصورة الّتي يريدون عن أنفسهم. وإنّما تبيّنوا كذلك مقدار ضآلة تأثيرهم ضمن حدود دولهم الوطنية في هذه الشركات العاملة على المستوى الدولي. وجاء. إلى هذا. أنّ السياسة الإعلامية التشكيلية أو المصحِحة. في أقلّ تعديل. كانت تفسح المجال قسرًا لسياسة آنية وسياسة تعنى بأماكن العمل تتّسمان بالانتهازية: فأملاً بإيجاد أماكن عمل جديدة يُبجّل أصحابُ الشركات عينُهم الّذين تسعى السياسة الإعلامية في الوقت نفسه إلى السيطرة عليهم.

(6) Sky (7) PBS





ثلاثة الأوروبيّين المسيطرين على وسائل الإعلام:
إلى فوق: ليو كيرش
إلى اليمين: روبرت مردوخ
إلى تحت. في الوسط: سلفيو بيرلسكوني

ولكنّ. وسائل الاتّصال لا تسير إلاّ ويصاحبها جزء اجتماعي أساس من الرقابة الديمقراطية والتشكيل السياسي. فما هو الحال في محطّات التلفزة الرسمية في أوروبا اليوم؟ وكيف يرى المرء هناك الأزمة ويتناقش فيها؟ والسؤال الّذي يُطرح هنا بصورة خاصّة هو : كيف يريد القائمون على الأمر الدفاع عن النمط الأوروبي الديمقراطي للتلفاز ضدّ هجوم بيرلسكوني وعصبته؟ فقد جُمدت الرسوم أو الدعم الحكومي في أكثر هذه المحطّات منذ سنوات. وما تنفكّ الميزانيات تضمحلّ. والتوفير يتصل بأعداد الموظفين. وأجهزة الحاسوب. ولا بدّ من الاختصار في زمن التصوير وزمن الإعداد الفنّي للأفلام. وفي الوقت نفسه. فإنّ مدّة البرامج المعروضة تزداد باطّراد مع أنّ الموارد لذلك تتناقص باستمرار.

وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من الإتيان بالإنجازات الخلاّقة. لكنّه يجعلها. عسيرة التحقيق. وعلى أيّة حال. فإنّ مستوى البرامج العادية الّتي تقدّمها المحطّات الرسمية في هبوط. ويشيع في هذه المؤسّسات. في الطوابق السفلى خاصّة حيث يعمل المبدعون. المعنويات الهابطة. والشكّ بالقدرات الذاتية.

ويزداد بمرور الأعوام وضوحًا أنّ أفضل البرامج التلفازية المقدّمة. إنّما أعدّت رغمًا من محطّات التلفزة الّتي تذيعها لا بفضل دعم تلك المحطّات الرسمية إيّاها. فالعادة هي أنْ يكون معدّو هذه البرامج كافحوا ضدّ تلك المحطّات في سبيل إعداد تلك البرامج. أو أنْ يكونوا قد فرضوها على تلك المحطّات فرضا. ولم تعد البرامج المتميّزة. المجدّدة. والّتي تميل من ناحية جمالية أو فكرية إلى المخاطرة موضع فخر أولي الأمر في محطّات التلفزة. وإنّما هم. في أحسن الأحوال. يتسامحون إزاءها. أو يقبلون بها على غير رضى تامّ منهم. فمعدّو هذه البرامج والداعون لها يناضلون ضدّ أوضاع الإنتاج المتدهورة. وضدّ الفهم السائد لدى القائمين على الأمر معًا.

ونرى أكثر المبدعين يعجزون عن الإتيان بمفاهيم أو حجج يدافعون بها عن تصوّرهم للتلفاز إزاء السادة الّذين يضعون المعايير والمقاييس الّتي يجري العمل بمقتضاها.

ويُردّ التهاوي الجلي في «قيم الخدمة العامّة» إلى سلسلة طويلة الأمد من النزعات في التطوّر :

- «الحوار الثقافي الجديد للسوق» الّذي ساد في الثمانينات، ونشأ عنه استبدال مفهوم المواطن بمفهوم المستهلك.
- «ثقافة العقل الشاذ». وهي ثقافة مجرّدة من كلّ فكر حريص على النوعية. وهي تقدّم قيم الفعالية والجدوى على قيم المعنى والقيمة.
- «ثقافة الأنا». وهي تقدّم «الأنا» على «النحن». وتسلب كلّ ما هو جماعي. بما في ذلك المجال العامّ ومؤسّساته. مصالحه. والتعاطف معه. ثمّ



مشهد من فلم «الثانية القاتلة» من المسلس البوليسي «ديريك» الذي يبثّه التلفاز الألماني الثاني



مشهد من فلم «الرجل الثاني» من المسلسل البوليسي «قضية لاثنين» الذي يبثّه التلفاز الألماني الثاني



سابينه كريستيانزن العارضة لبرنامج «مواضيع اليوم» (التلفاز الألماني الأوّل)

◀ «عجلة الحظّ السعيد». برنامج من برامج ترفيهية لا تحصى تبثّها محطّات التلفزة الخاصّة


DM
300
800
750
350

- تنفّذ تقنية سمعية بصرية تقف «في طريق» تجاربنا. وتقحم نفسها أمام تجاربنا.
فأين فرّ الشعراء؟ ففي البلاد كلّها من أوّلها إلى آخرها ينعى انعدام وجود «لغة النوعية». في صفوف المديرين في محطّات التلفزة خاصّة. ويقصد بذلك لغة يمكن الحديث فيها بعدُ عن النوعية.
والموضوع لا يتعلّق آخر الأمر بمستوى التلفاز وحسب. بل يراد هنا ايضًا الإجابة على السؤال التالي: «ما نوع المجتمع الّذي نريد أنْ نعيش فيه»؟ وهذا سؤال يتّصل بالسياسة.
وليس للمواطن حقّ قانوني في أنْ يكون له تلفاز جيّد. ولن تجد على المدى البعيد تلفازًا جيّدًا إلاّ بالمقدار الّذي يبدي الناس الّذين يسعون إليه استعدادًا للعمل سياسيًا من أجله.
وأوّل مَن همْ بالعمل هم الفرنسيون. فيبدو أنّ المثقّفين الفرنسيين هم أوّل من رأى من بين المثقّفين الأوروبيين في التلفاز غير التجاري مكسبًا حضاريًا. ويعمل المختصّون الفرنسيون بالتلفاز اليومَ على إقامة أحلاف دولية للدفاع عن التلفاز. بل وعلى تولي مواقع القيادة في هذه الأحلاف.
ويستمدّ الفرنسيون قوّتهم السياسية. كما كان الحال في الدفاع عن الفلم الأوروبي ضمن محادثات الجات. من تصوّرهم المتماسك للعدو: هوليوود. الولايات المتّحدة. وهمّهم الأوّل هو إيقاف التوسّع الدولي للشركات الكبيرة. وأنْ يفتحوا الأبواب على مصاريعها لمحطّات التلفزة الخاصّة في أوروبا. بقصد التخفيض من النفقات في المحلّ الأوّل.
أمّا التلفاز الّذي يفضّله الفرنسيون في أوروبا جميعها. فهو تلفاز يتناول الموضوعات الكبيرة. وتلفاز ذو أسلوب بلاغي مهذّب. ويطالب المثقّفون الفرنسيون في الوقت نفسه للمثقّفين من أمثالهم بتلفاز رسمي. يكون بمثابة منبر آخر موّل تمويلاً حكوميًا للفنّانين والمفكّرين. وذلك قياسًا على محطّة آرته (8). أشدّ محطّات التلفزة إيثارًا لدى المثقّفين الباريسيين. فلا يتحدّد البرنامج التلفازي عن طريق السوق. أي عن طريق الطلب. وإنّما تحدّده الصفوة الفكرية والسياسية.
فيبدو أنّ الخيار هو إمّا البرامج الهزيلة المنتجة في الولايات المتّحدة أو مسرح حكومي بحسب الفهم الفرنسي. وكثيرًا ما يبدو في النقاش الدائر لدينا في مجال السياسة الإعلامية أنّ الأمر في تطوّر التلفاز الألماني الأوّل والتلفاز الألماني الثاني لن يجاوز اتّخاذ أحد هذين الأنموذجين المثاليين.
وإزاء هذا الخيار يزعم المسؤولون لدينا أنّهم يطيقون أنْ يجمع التلفازُ لدينا الخيارين كليهما: أنْ يكون شعبيًا وذا قيمة ثقافية عالية في وقت معًا. والواقع أنّ المسؤولين عن محطّات التلفزة لدينا ملزمون بمحاولة الجمع بين هذين النقيضين؛ إذ هم في حاجة إلى حدّ لا بأس به من المشاهدين يجذب أصحاب الإعلانات التجارية من جهة. وهم ملزمون من جهة أخرى بالتمسّك بالسعي إلى النوعية الجيّدة. «بالتميّز في نقل المعلومات». وبالثقافة والتعليم. وذلك من أجل المضي في تسويغ ما يتقاضونه من رسوم.
إلاّ أنّ الواقع غير ذلك. فهذه المحطّات تخفق. عادة. في تحقيق هذا وذاك مجتمعَين: فليس لها جسارة المحطّات الخاصّة للتمرّغ بلا حرج في البرامج المبتذلة. ولا لها من الشجاعة ما يجعلها تقف إلى جانب البرامج المتميّزة فكريًا أو فنّيًا. فتتبنّاها. إذا ما نجحت يومًا في إنتاجها. مثلما حدث في برنامج «الموطن الثاني» لإدغار رايتس.
والحقّ أنّ التلفاز الرسمي يمكن أنْ يجعل غايته تحقيق «النوعية الشعبية». دون أنْ يُحشر في غيتو ادعاء الانتماء إلى الثقافة العالية.
فالتلفاز الرسمي المدرك لدوره لا يرى علاقته بمحطّات التلفزة الخاصّة مقتصرة على المواجهة الكلّية في المجالات كافّة. بل يرى فيها علاقة تكاملية: فيعتني بالجوانب الّتي تعزف تلك المحطّات عن الاهتمام بها. أو تلك البرامج الّتي لا تستطيع المحطّات الخاصّة توليها. فبدلاً من استهلاك ما هو موجود وتكرار ما هو مألوف. وهذا ما تقدر عليه المحطّات الخاصّة بصورة أفضل. على أيّة حال. إذ أنّها لا تتحرّج في ذلك. فيمكن للتلفاز الرسمي أنْ يسعى إلى الاستثمار في مجال تطوير المواهب والأشكال الجديدة. فيكون متحرّكًا دائمًا. منفتحًا. وفضوليًا. ميّالاً إلى التجربة والمخاطرة. فما يلبث مثل هذا التلفاز أنْ يستقطب كفاءات البلد إليه دونما عناء.
وإذا ما توافر لهؤلاء الموهبة وأدوات العمل. وعملوا على المواءمة دومًا بين نتائج أعمالهم وحاجات جمهورهم. فيصبح هذا التلفاز شعبيًا. ويبقى كذلك.
ولا يقولنّ أحد إنّ مثل هذا التلفاز ليس إلاّ ضرب من المثالية. وإنّه غير موجود في أيّ مكان؛ إذ هو موجود في بريطانيا منذ عام 1927. واسمه بي بي سي.

المصدر: صحيفة دي تسايت DIE ZEIT

(8) Arte

الإذاعة دونما تفكير

أورسولا نيستلر

تُزوَّد الأستوديوهات في محطّات الإذاعة الرسمية بتجهيزات تقنية جديدة. وينشأ عن ذلك أنْ تختفي مهن، وأنْ تَتّخذ سواها سمات أخرى. ويُقلّص العمل في الإذاعة، ويُقنّن، ويشفق المتشائمون من تقليل عدد العاملين ومن انحدار المستوى الإذاعي.

ويرى بعضٌ في الأمر ميلادًا جديدًا للإذاعة. ويرى فيه آخرون دمارًا لها. والأكيد. على كلّ. هو أنّ حال الإذاعة سيتبدَل.

والعلَة في هذه التوقّعات المتناقضة ثورة تقنية دخلت إستوديوهات محطَات الإذاعة الرسمية. ويمكن مقارنتها بما اعترى الصحف عندما تحوّلت من الصفّ بالحروف إلى تقنيات الصفّ الإلكترونية. وتتّصل هذه الثورة التقنية بكلمتين: التقنية الرقمية والربط بالشبكات.

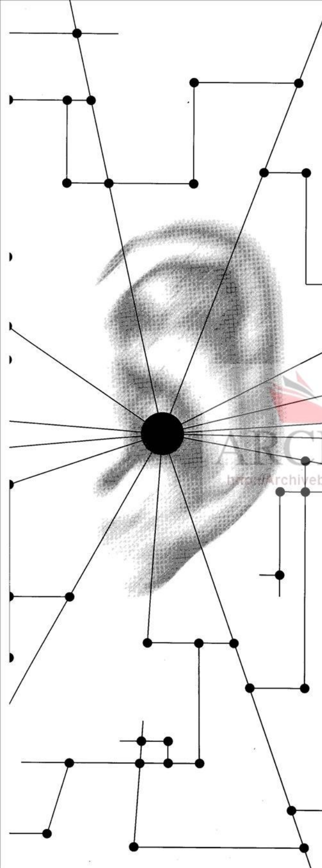
والحقّ. أنّ استعمال الحاسوب في الأستوديو ليس جديدًا؛ فالموسيقى تُسجَل باسنخدام التقنية الرقمية منذ ما يقرب من ثماني سنوات. فقد حلّ الحاسوب هنا محلّ شريط التسجيل. أي محلّ التقنية التشابهية. ولا يجد أحد بأسًا في ذلك؛ إذ يزيد ذلك من النوعية. كما أنّ استخدام الحاسوب في اختيار الموسيقى. بدل الاعتماد على مزاج المذيع يومًا بيوم. يكاد يصبح أمرًا عاديًا في الأستوديو. وفيما عدا ذلك. فإنّ العمل في الأستوديو يجري مجراه القديم المعتاد. فيجلس المذيع في الأستوديو ونظره متّصل بنظر مهندس الصوت العامل خلف الزجاج العازل للصوت. وهو يذيع الأعمال المراد إذاعتها. إمّا باستخدام الأسطوانات. أو الأقراص المضغوطة. أو الأشرطة المسجّلة التي أعدّها الفنّيون المختصّون من قبلُ.

ولكن. يُتنبّأ اليوم لهذه الطريقة التقليدية في الإذاعة بالزوال القريب. فسيعمل المذيعون مستقبلاً في أستوديوهات تسمّى أستوديوهات ذاتية الإدارة يتناول المذيعون الموادَ الإذاعية فيها من القرص الصلب في الحاسوب ويذيعونها. فلا يُستخدم بعدُ شريطٌ مسجَل. أو قرص مضغوط. ولا حاجة كذلك لمساهمة الفنّيين في العمل.

أمّا أنّ هذه الطريقة ناجعة. فيُدلّل على ذلك بمحطّة إذاعية صغيرة مختصّة بإذاعة أغاني الروك والبوب. لا يعمل فيها سوى عشرة أشخاص. وعندما أُسّست هذه المحطّة قبل ثماني سنوات بدأ العمل فيها بالتقنية التشابهية. فقد كان على المذيع. إضافة إلى عمله الإذاعي. أنْ يشغّل جهازي فونوغراف. وجهازين لتشغيل الأقراص المضغوطة. وجهازين لتشغيل الأشرطة المسجّلة. وآلةً مُسجِّلا عليها الإعلانات التجارية. فكان يذيع في كلّ ساعة أربع عشرة أغنية. يختارها من بين ألفي أغنية محفوظة لديه. ويذيع فقرتين كلاميّتين. وخمس فقرات من المعلومات. وسبع شارات موسيقية. وكان يداوم على ذلك ثلاث ساعات أحيانًا.

لذا. رحّب العاملون في هذه المحطّة في شهر مايو من عام 1994 بالتحوّل من التقنية التشابهية إلى التقنية الرقمية؛ إذ رأوا فيها تسهيلاً للعمل. فمذاك يُدخل القائمون على الأمر الموادَ الإذاعية مرتّبة في الحاسوب. بكلّ ما يتّصل بها من فقرات من المعلومات وشارات موسيقية. فيستدعيها المذيع باستخدام حاسوب شخصي. ويعلّق عليها بحسب ما يقتضيه

المقام . بل إنَ التقنية الرقمية تتحكَم بتسلسل الفقرات أيضًا ، فتُدخل فقرات البرنامج ، مثل الإعلانات ، تلقائيًا في مكانها الصحيح ، مع جميع ما يتعلَق بها من شارات موسيقية ، وسوى ذلك . فيمكن للمذيع ، مثلاً ، أنْ ينصرف انصرافًا تامًا للمحادثة المنوي إجراؤها مع مندوب الإذاعة في الخارج . وخلال إذاعة المادَة الإذاعية يمكنه ، إلى ذلك ، النظر في الفقرات الَتي تصل البرامج التالية بعضها ببعض ، وفحص الموسيقى المصاحبة للمحادثة .



إلاَ أنَ الأمر فيه ما يدعو إلى توقَف ؛ فالتقنية الرقمية أُدخلت إلى الآن في محطَات جديدة التأسيس ، أو أنَ ظروف العمل تناسبت مع هذا التغيير . ولكنَ الأمر لا بدَ أنْ يؤثَر في البنى التقليدية . فلسنا نعرف كيف سيؤثَر هذا التحوَل في البنى الاجتماعية ومضامين البرامج . ولمّا كان الأخذ بالتقنية الرقمية يعني آخر الأمر الكفَ عن استخدام المصادر التشابهية للموادَ الإذاعية ، فيشفق المخرجون الَذين يريدون المضي في استخدام الأرشيف الإذاعي لإذاعة أسطوانات قديمة من أثر هذا التغيير في برامجهم . فإذا ما أُريد المضي فعلاً في استخدام الموادَ الإذاعية المحفوظة في الأرشيف ، والَتي يزيد عددها على مئة وخمسين ألف مادَة ، فلا بدَ إذن من العفو عن استخدام التقنية الرقمية ؛ إذ أنَ تخزين الموادَ المحفوظة في أرشيف الإذاعة الألمانية الغربية ، مثلاً ، باستخدام التقنية الرقمية يقتضي من شخص واحد العمل مدَة

مئتين وسبع وخمسين سنة تقريبًا. فهل يعني هذا الاستغناءَ عن التقنية الرقمية. أم عن الكنز الصوتي المنوّع، والمحفوظ الثقافي؟

إلاّ أنّ من الواضح أنّه لا يمكن الاستمرار في استخدام التقنية التشابهية على نطاق واسع مدّة طويلة. فجلي اليومَ أنّ صانعي أشرطة التسجيل سيكفّون قريبًا عن صناعتها، وأنّ الصيانة للآلات المستخدَمة في تلك التقنية تصبح أكثر كلفة.

وانخفاض النوعية موضوع يتحدّث فيه فنّيو الصوت كذلك، وهم الّذين. إنْ حصل مثل هذا التحوّل. فلن تبقى مهنتهم على ما هي عليه اليوم. ويقوم هؤلاء اليوم بأيد ماهرة وآذان متمرّسة بقطع المقاطع الّتي يتلعثم فيها المتحدّث أو يصمت صمتًا في غير محلّه. ويجمّعون من قصاصات الأشرطة في سرعة الريح برامج رائعة. أمّا إنْ أخذتْ المحطّاتُ الإذاعية بالتقنية الرقمية. فستُسجّل البرامج فورًا على القرص الصلب، ثمّ تُعالَج بالحاسوب. وما كان بالطريقة التقليدية مسموعًا، يصبح الآن مرئيًا. فيظهر على شاشة الحاسوب في هيئة قضبان ومنحنيات. ويمكن تحديد مقاطع من البرنامج الإذاعي وحذفها دون سماعها. فتحلّ العيون محلّ الآذان في هذه العملية. على أنّ التقنية الرقمية لا تخلو من ميزات، فيما يتّصل بالعمل الإبداعي كذلك. وخاصّة في مجال التمثيليات الإذاعية. غير أنّ النوعية قد تضعف إذا ما تولّى المخرجون أنفسهم مستقبلاً قصّ المقاطع الصوتية المعقّدة. فالأمر يتطلّب أيضًا القدرة على الحكم على ما يمكن قصّه ابتداءً وما يجب تركه. وهذا يتطلّب نوعًا خاصًا من السمع. تعلّمه فنّي الصوت التقليدي. وهو ما يطبع العمل بطابع النوعية العالية.

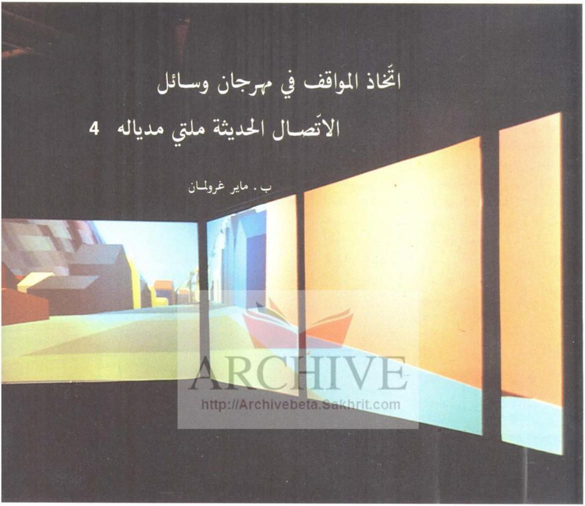
وبالإضافة إلى التقنية الرقمية هناك تجديد آخر: الربط بالشبكات. ومحطّة البوب الصغيرة المذكورة آنفًا متقدّمة في هذا المجال أيضًا. وهي تسعى في العامين القادمين إلى إنشاء ما يسمّى «بقرص الأخبار» الرقمي. فيستطيع المخرج أنْ يدخل عن طريق خزّان رقمي كبير للبيانات مباشرة إلى البرامج الموجودة في محطّات الإذاعة الرسمية. فيستدعي من الخزّان البرنامج المراد، كأنْ يكون تقريرًا لمراسل الإذاعة في الخارج، مثلاً، فيراه على الشاشة لديه، ويستمع إليه، ثمّ يقصّ منه بحسب حاجته. ويتطلّع المخرجون إلى غد، يوم يستطيعون الوصول إلى مقدار أكبر من المعلومات، وبقدر أكبر من السرعة، وحتّى دون أنْ يقوم واحدهم من مكانه. إذ تستطيع كلّ محطّة بهذه الطريقة استدعاء برامج سواها من المحطّات لتخزنها لديها، بما في ذلك الأصوات الأصلية من محطّات التلفزة، والأخبار المذاعة بالصوت الأصلي من الخدمة السمعية التابعة لوكالة الصحافة الألمانية، والبرامج المبثوثة بالصوت الأصلي من المحطّات الخاصّة. ويتصوّر محبّذو هذه الطريقة أنّ جيشًا من المخرجين سيحوم في الأستوديو، ويكون هؤلاء أوّل من يرى الأنباء، فينقلها إلى كلّ موجة إذاعية على حدة. أمّا الّذين يشكّكون في نجاح هذه الطريقة، فيصوّرون مشهدًا مفزعًا فحواه أنّ المخرج سيتلقّى مقدارًا كبيرًا من المعلومات من أرجاء العالم كافّة. فلا يستطيع النظر فيها وتأمّل قيمتها، وإنّما يعيد بثّها من فوره.

وأيًا كان الأمر. فإنّ التقنية الرقمية والربط بالشبكات سيغيّران من طبيعة الوظائف في محطّات الإذاعة تغييرًا كبيرًا. ففي الفريق الصغير الّذي يعمل في محطّة البوب المذكورة تداخلت وظائف المخرج، والمساعد، والسكرتيرة، وموظّف الأرشيف. ويغلب أنْ تنحسر المهن العاملة اليوم في محطّات الإذاعة في العقد القادم أو في العقد الّذي يليه من مئة وخمس وثلاثين مهنة إلى عدد محدود جدًا، وأنْ ينقص عدد العاملين إلى الثلث تقريبًا.

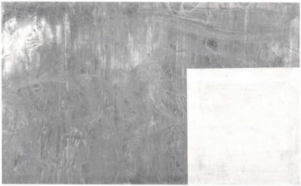
المصدر: صحيفة دي تسايت DIE ZEIT

اتّخاذ المواقف في مهرجان وسائل الاتّصـال الحديثة ملتي مدياله 4

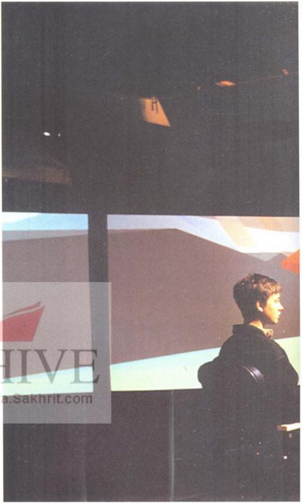
ب . ماير غرولمان



ملتي مدياله 4 : تريسي شبيغل . «تقاطعات»



غنتر فورغ ، «صورة رصاصية» . 1990



يرى المحلّل الراديكالي . بيتر سلوتردايك (1) . وهو نفسه يقبع وسط وسائل الاتّصال الحديثة في كلّية كارلسوره للتشكيل حيث يعمل معلّمًا . أنْ لا مجال للفنون في أنْ تنطلق في حداثة جديدة : إذ يرى أنّ انتشار وسائل الاتّصال في المجالات كلّها أدّى اليوم في كوكبنا إلى انطلاق عصر التزامن الّذي لا يتيح مجالاً للخروج عليه . حتّى أنّ الثورات الثقافية نفسها تسير فيه في خطوات منتظمة متوافقة . لأنّ العالمية لن تبيح أيّ تطوّر فردي . فحيث يفرض العالم الأوّل على العوالم الثاني . والثالث . والرابع مستوى ثقافيًا منحطًا . يكاد يكون التساؤل عن الحداثة الجديدة نافلاً .

ثمّ إنّ سلوتردايك يوجّه إلى المعتقدين بالحداثة ضربات أخرى محظورة : فإذا ما كانت الحداثة باعتبارها شيئًا متميّزًا ستوضع بين علامتي تنصيص . فلن يكون لها إذن مكان في عصر التزامن هذا . حيث يُعمل على إعداد حاضر أبدي للعالم . فهل الحداثة مع كلّ ما تشمله من فنون إذن ليست إلاّ شيئًا ثقافيًا غير محدّد . ينزلق نائمًا نومًا شديدًا إلى القرن الحادي والعشرين ؟

أمّا هاينريش كلوتس (2) . مدير مركز كارلسوره للفنّ وتقنية الاتّصال . فلا يرى الأمر بهذا القدر نفسه من التشاؤم . ففي انسجام تامّ مع وظيفته باعتباره أعلى باحث في وسائل الاتّصال مرتبة . ثمّ لأنّه دعا فلاسفة الحداثة ونقادها إلى مؤتمر حول «الحداثة الثانية – تشخيص للفنّ المعاصر» . وذلك ضمن اللقاء ملتي مدياله 4 . فلا بدّ له من قول ما هو أرفق فيما يتعلّق بوسائل الاتّصال الّتي تلقى منه دعمًا كبيرًا في معاهده .

ولا يتناول كلوتس المسألة تناولاً عالميًا كما يفعل زميله سلوترداياك . وإنّما يكتفي بالاقتصار على النظر في مستقبل الحداثة في الرسم والعمارة . وهو يتبيّن . رغم كلّ الأقاويل عن نهاية فنّ الرسم . بعضَ خيوط الأمل في الأفق . فإذا ما بدأ رسّام عجوز . جموح . ملتزم بتصوير الأجسام التزامًا بعيدًا . مثل غيورغ بازيليتس اليومَ برسم لوحات غير تشخيصية كذلك . وأخذ فنّانون آخرون . مثل غيرهارد ريشتر . وسيغمار بولكه . أو بير كيركبي بالرسم مستندين إلى تجريد جديد في الرسم . فلا بدّ . فيما يرى كلوتس . أنْ يكون في إحياء التجريد . وانحلال ما بعد الحداثة إشاراتٌ إلى قيام الحداثة الثانية . حداثة تحمل معها نبضات جديدة .

ويعمل رسّامون . مثل غونتر فورغ الّذي استدعاه كلوتس إلى كارلسروه . بأسلوبهم الحرّ في الرسم على إخراج حركة الرسم من المأزق الّذي علقت فيه . «فقد أدخلت فرديةٌ كفردية غونتر فورغ الدفءَ في المساحات الهندسية الصرفة والأحادية اللون المتزمّتة للرسّامين الكلاسيكيين . مثل ماكس بيل أو إيف كلاين» . وفي هذا وضع قواعد جديدة للحداثة .

ويستشرف كلوتس أمارات لتحوّل في النزعات فيما يتعلّق بالعمارة كذلك : فكما أنّ العمارة المناهضة للبنائية الّتي يأتي بها

(1) Peter Sloterdijk (2) Heinrich Klotz

معماريون. مثل فرانك غيري وزها حديد، ويحتجّون بها على عمارة المساحات الملساء. فتظهر أيضًا عمارة جديدة تسعى إلى البساطة. فهؤلاء معماريون يستلهمون في عملهم أفكار مدرسة الباوهاوس.

ثم إنّ كلوتس يصوّر مستقبل فنّ وسائل الاتّصال تصويرًا مفعمًا بالتفاؤل. وهذا مفهوم لما كنّا سقناه من أسباب. فإذا ما اجتمعت إلى «الصورة الساكنة» على الشاشة «الصورة المتحرّكة» في أجهزة الحاسوب وأجهزة الفيديو، فلن يتّفق المرء مع ما يكثر قوله في مواضع أخرى من أنّ نهاية الفنون قد دنت؛ فما يزال ثمّة قدر كبير من التطوّر في هذه المجالات.

ومن التطوّرات القادمة في المجال الفنّي المتحف الرقمي، كما أبرزت ذلك بوضوح الملتي مدياله 4، بما عُرض فيها من تكوينات للفيديو ورسومات في الكمبيوتر يمكن التحكّم فيها.

(3) Toshio Iwai

فمتحف القرن الحادي والعشرين سيتميّز تميّزًا أساسيًا من متاحفنا اليوم المتواضعة التجهيز نسبيًا بما سيكون فيه من أحياز للواقعية الافتراضية، ومكتبات رقمية.

وتنضوي في تغيّر متاحفنا عن طريق استخدام وسائل الاتّصال الحديثة، بطبيعة الحال، عدّة مخاطر، وقد بدا هذا جليًا في معارض مركز كارلسروه للفنّ وتقنية الاتّصال. فقد تباهت الحداثة الثانية بما لها من عدّة فنّية هائلة، وزادت في طريقة عرض الفنون زيادة كبيرة. ولم يخف في ذلك أنّ فنون الحاسوب والفيديو المعنية بالوصول إلى جمالية جديدة قد تنزلق بسرعة في مزالق التسلية، والرومانسية الفجّة، وفي عروض ساذجة تشبه عروض دزني لاند. ويُمثّل لهذه المراوحة بين الفنّ والابتذال «بالبيانو» الّذي عرضه في كارلسروه توشيو إيواي (3). والّذي كانت تنطلق منه بالتحكّم بفأرة الحاسوب، إلى جانب الأصوات، إشعاعات ضوئية خافتة مائلة إلى الزرقة، فتصل إلى سماء وسائل الاتّصال اللامعة المتقوقعة.



مؤتمر «الحداثة الثانية». في الوسط هاينريش كلوتس الذي دعا للمؤتمر. وهو مدير مركز كارلسروهه للفنّ وتقنية الاتّصال



بيتر سلوتردايك. فيلسوف ومحلّل راديكالي

المصدر: صحيفة زودفست برسه SÜDWEST PRESSE

المحطّة الإذاعية البرلينية مولتي كولتي تقدّم برنامجًا في ثماني عشرة لغة

غوتن مورغن، مرحبًا، بونجورنو

فيرا غاسيروف

حديثنا عن تجربة فريدة في أوروبا: فمنذ شهر سبتمبر من عام 1994 تبثّ إذاعة برلين الحرّة البرنامج الثقافي المتعدّد الوحيد. وهو برنامج إذاعي كامل. فتحاول محطّة الثقافة المتعدّدة. مولتي كلتي (1). طوال أربعة وعشرين ساعة يوميًا أنْ تجمع في برنامجها ثقافات مختلفة. وأساليب معيشة متباينة. وثمانية عشرة لغة على تفرّقها. فتمثّل هذه الإذاعة بذلك مرآة صوتية لمدينة يعيش فيها رعايا مئة وإحدى وثمانين دولة. وهي تمثّل. إلى ذلك. ردَ فعل متأخّر من جهة محطّات الإذاعة الرسمية على حقيقة أنَ المهاجرين إلى المدينة ليسوا مجرّد «عمال أجانب». أو دافعي رسوم. وإنّما بشر ذوو آذان كذلك.

ولكنْ. كيف تكون الإذاعة إذاعة متعدّدة الثقافة؟ وما المقصود بذلك أصلاً؟ هي في المحلّ الأوّل تجربة. تجربة كافح المعنيون بها سنوات لإقناع إذاعة برلين الحرّة للأخذ بها. فكان لهم أنْ سُمح ابتداءً لهذا المشروع النموذجي بالعمل مدّة ثلاث سنوات.

أمّا واقع هذه المحطّة فأقرب إلى الحال المؤقّت منه إلى حال المشروع التجريبي. ومَن أحبّ زيارتها. يُحسِن إنْ انتعل حذاءً غليظًا. فالطريق إليها يمرّ بحديقة تيرغارتن في برلين. عبر ممرّات وحلة. ثمّ يلفي الزائر «التجربة» مستقرّة في حاويتين. والأستوديو صغيرًا جدًا. فإذا جلس أكثر من شخصين خلف الميكروفون تحقّق - في المكان على الأقل - ما تسعى إليه المحطّة من اتّصال الناس بعضهم ببعض.

وهنا. في موقع اختير بقصد قريبًا من «بيت ثقافات العالم». تقوم إحدى قائمتي مولتي كولتي: البرنامج الناطق بالألمانية الّذي يبثّ برامجه من السادسة صباحًا وحتّى الرابعة من بعد الظهر. ويتضمّن البرنامج خليطًا من فقرات إذاعية. وأخبارًا عالمية. وحديثًا في الموضوعات ذات الأهمّية. وحوارات. وعلى بعد كيلومترات من هذا الموقع نجد القائمة الأخرى للبرنامج. وذلك في مبنى إذاعة برلين الحرّة نفسها. فترى هذه القائمة ترقص على عدد كبير من اللغات الأجنبية: فيتضمّن البرنامج ساعة باللغة التركية. وخمسة وأربعين دقيقة للمستمعين من يوغوسلافيا سابقًا. ويلي ذلك إذاعات بلغات مختلفة مدّة كلّ منها عشرون دقيقة: إذاعة بالروسية. وأخرى بالفيتنامية. وثالثة بالعربية. وهكذا. وتشمل هذه النشرات أخبارًا من موطن أصحاب اللغة. وتقارير. ومعلومات ونصائح للجمهور تتعلّق ببرلين وبألمانيا. وينزلق كلا طرفي إذاعة مولتي كولتي أحيانًا في اتّجاهين متباينين على نحو خطير يزعزع الهدف الّذي ترمي الإذاعة إلى تحقيقه: وهو أنْ لا تكون «إذاعة أجانب». وألاّ تكون «إذاعة للغريب العجيب» في غيتو الأجناس المتباينة. بل أنْ تكون موجة إذاعية عادية تمامًا. في مدينة غدت حياتها اليومية منذ عهد بعيد ملوّنة وكثيرة اللغات.

وتتنوّع الموسيقى في هذه الإذاعة تنوّعًا يخرج على المألوف تمامًا. لا تغفل عنه الأذن. فقد منعت هذه المحطّة على نفسها إذاعة أغاني البوب والروك الإنكليزية الأميركية. وعوضًا منها نجد رحلة موسيقية تطوف أرجاء العالم في ساعة. فيمكن أنْ يبدأ اليوم الإذاعي في محطّة مولتي كولتي بعد أخبار الساعة السادسة صباحًا بموسيقى السلسا من هايتي. وبأنغام التانغو من الأرجنتين. وبأغان رائجة من جنوب أفريقيا. أو موسيقى الرنجه من بورتوريكو. وقبل نهاية البثّ تذاع أسماء المفقودين من أبناء البوسنة. وتلي

(1) Multi Kulti

ذلك موسيقى عالمية . وسمفونيات من حواضر هذا العالم . وكفل هذا العرض الموسيقي المنوّع الفريد للإذاعة جمهورًا متحمّسًا . يحرص على المداومة على سماعها .

والسمة الثانية لهذه الإذاعة هي البرنامج المذاع من الحاويتين المؤقّتتين لمدّة عشر ساعات يوميًا باللغة الألمانية بوصفها اللغة المفهومة من الجمهور جميعه . وهذا أكثر أجزاء التجربة إثارة . وأكثرها تعرّضًا للأعطال في الوقت نفسه ؛ إذ هنا يُجرَب إعداد برامج إذاعية مشتركة على يد ناس من جنسيات مختلفة لمستمعين من جنسيات مختلفة . وينتمي أربعة من مقدّمي مجلَة الصباح إلى بلدان مختلفة . فيطبع كلّ منهم المجلَة بطابعه من حيث الموضوعات واللغة . غير أنّ هذه المحاولة لا تخلو أحيانًا من بعض التعثّر والتكلّف لقلّة المذيعين الأجانب أصحاب الخبرة الطويلة في العمل الإذاعي . وهذا نقص لم تفلح الدورات المكثّفة المعقودة في الإذاعة نفسها في حلّه . خلا قدر يسير . ويوفّق هؤلاء المذيعيين ، من حين إلى حين . في التنبيه على نحو مفاجئ إلى طرقهم الخاصّة في التفكير والعمل عندما يطرحون الأسئلة بأسلوبهم الخاصّ . إلاّ أنّ النجاح لا يحالف العاملين في الإذاعة دائمًا . فما زال تحرير القسم الناطق بالألمانية يعاني من زيادة عدد العاملين فيه من الألمان قياسًا إلى سواهم زيادة كبيرة . ويُضاف إلى ذلك أنّ الصحفيين من الأجانب لا يتناولون إلاّ الموضوعات التقليدية المتعلّقة بالأجانب . وفي المقابل ، تجد تقارير الصحفيين الألمان تتحدّث دائمًا عن «حسن أخلاق الأجانب وطيبتهم» . على نحو يطفح تأثّرًا . والحقّ أنّ الثقافة المتعدّدة يجب أنْ تحتمل قدرًا أكبر من الحوار والأخذ والردّ . ولكنْ . يلزم وقت لتوفير فرْص لتعلّم هذه المهارات . ومالٌ . وقدرة . وهذه جميعًا ناقصة في إذاعة مولتي كولتي . فهذه المحطّة تعمل بنصف عدد الموظّفين العاملين في البرامج الأخرى ، مع أنّها تُعِدّ . في المعدل . ضعف ما تعدّه مثلها من المحطّات من البرامج الكلامية . وما هو متوافر من مخصّصات لإذاعة مولتي كولتي لا يكفي إلاّ لدفع الحدّ الأدنى من الأتعاب للعاملين فيها . وهذا يغذي الإشعاعات لدى الجماعة الأجنبية بأنّ في هذا القدر اليسير من المكافأة امتهانا لهم .

بل إنّ تجهيزات الإذاعة يسيرة إلى درجة بعيدة . بحيث يميل المرء إلى افتراض سوء النية علّة لذلك . فقدرة عمود الإرسال المستخدم حاليًا ضئيلة بحيث أنّ برامج مولتي كولتي لا تُسمع إلاّ بصعوبة في حيّ «الأجانب» التقليدي في برلين . وهو حيّ كرويتس بيرغ . ويدرك جميع العاملين في هذه الإذاعة أنّه يبعد أنْ تصبح إذاعتهم إحدى الإذاعات السبّاقة في مجال اجتذاب المستمعين . وقد دلّت نتائج استطلاع للمعلومات لتعرّف عدد المستمعين إلى البرنامج الألماني من الإذاعة على أنّ نسبة مقدارها نصف في المئة فقط . أي ما يعادل نحو عشرة آلاف مستمع . يستمعون إلى هذه المحطّة . غير أنّ هذا الجمهور الصغير يكافئ هذه التجربة بقدر مفاجئ من الاهتمام ، وبعلاقة حميمة . فإذا ما بحث المرء في بريد المحطّة وبين مجموعات الأجانب عن نقد لهذه المحطّة . فلا يلقى . غالبًا ، إلاّ كلمة واحدة : «المزيد» .

المصدر : صحيفة دي تسايت DIE ZEIT

هل للصحف المطبوعة أمل بالبقاء؟

رودیغر بوله

هل سنعثر بعد عشرين أو ثلاثين عامًا على مَن يقرأ الصحف المطبوعة بعدُ؟ نعم. يقول أصحاب الصحف الألمانية ملء الأشداق: «فلن تَحُلّ وسائل جديدة متعدّدة الاتّصال محلّ الصحيفة أو تأخذ من نصيبها في السوق». ويزعمون أنّ الوسائل الجديدة في نقل المعلومات الناشئة عن التطوّر في طرق نقل البيانات ليست إلاّ «مشاريع يُبالغ في أهميّتها. ستُلحق الضرر ببعض دور النشر الكبيرة إنْ هي أخذت بها». غير أنّ السامع لهذه الردود يحسّ أنّ أصحابها إنّما يريدون بها تشجيع أنفسهم وبثّ الحماس فيها. فكأنّما هي ناشئة عن خوف لا مبرّر له. من أنْ يفوّت هؤلاء على أنفسهم فرصة الأخذ بهذه الوسائل الجديدة. ومن أنْ يطوّح التطوّر التقني بهم.

ويعمل المختصّون اليوم في الولايات المتّحدة الأميركية على تطوير أجهزة حاسوب محمولة ذات شاشات مسطّحة، لتُستعمل في توزيع «الصحف» الإلكترونية. ويراد بيع النماذج الأولى من هذه الأجهزة قبل انتهاء هذا القرن، بأسعار تقلّ عن مئتي دولار للجهاز الواحد. أمّا البرمجيات المتعلّقة بذلك، والّتي تَنقل بوساطة الأقمار الصناعية البياناتِ النصّية، والصوتية، والمرئية، وبيانات الفيديو إلى أجهزة الحاسوب المنزلية، وتفكّ رموزها، فموجودة فعلاً. فقد صمّم مكتب الهندسة. إفيك (1) في دريسدن، مثلاً، برمجية من هذا النوع خاصّة بالصحف اليومية. ولمّا كان مدى اهتمام السوق بشراء هذا النوع من خدمات نقل المعلومات لم يتّضح بعدُ، ولا الحجم المتوقّع لمثل هذا السوق، فما تزال نشرة رقمية تجريبية من صحيفة سيغسيشه تسايتونغ (2) موقوفة بانتظار انجلاء الأمور.

ويُعَدّ المهندسون الأميركيون في مقدّمة العاملين على تطوير صحف تكون بمثابة مراكز للمعلومات بحسب الطلب. والواقع أنّ الحصول على نتائج الألعاب الرياضية أو أسعار البورصة ممكن الآن، ومن فترة بعيدة، باستخدام الهاتف أو الناسوخ. إلاّ أنّ «الثورة» الحقيقية تكمن في النقل المباشر للمعلومات، حيث يمكن استدعاء المعلومات باستخدام المودم أو الهاتف إلى شاشة الحاسوب مباشرة. وتجد في الولايات المتّحدة مثالاً على هذا النوع من الخدمة الصحفية ممثّلاً بصحيفة «أكسيس أتلانتا» (3). وهي النشرة الإلكترونية من صحيفة «أتلانتا جورنال آند كونستيتيوشن» (4). ويمكن استقبال هذه الصحيفة عن طريق شبكة تجارية للحاسوب تشمل الولايات المتّحدة جميعها. وبدأ العمل بهذه الصحيفة في منتصف شهر مارس من عام 1994. ويبلغ عدد المشتركين بها اليوم نحو ثمانية عشر ألفًا. ويتلقّى المشترك الصحيفة في الساعة العاشرة ليلاً، وتُعدّل الأخبار صباحًا بحسب ما يستجدّ. وتتضمّن الصحيفة، إلى ذلك، معلومات أخرى، ففيها بيان بالنشاطات والمناسبات الّتي ستحدث في الأشهر القادمة، وفيها معلومات عن المطاعم المختلفة، ومعلومات عن الكتب المعروضة في الأسواق. ويمكن لمتلقّي الصحيفة أنْ يطّلع من خلالها على أوقات عمل مكاتب البلدية، وعلى الخدمات الّتي تقدّمها الجهات الاجتماعية. ويوجد فيها صفحات خاصّة لتلاميذ المدارس، بالإضافة إلى أخبار رياضية مفصّلة، تُعدّل بحسب ما يستجدّ على الدوام.

وشهدت مثل مشاريع النقل المباشر للمعلومات هذه ازدهارًا حقيقيًا في العام الفائت، فبعدما كان عدد هذه المشاريع لا

(1) IFEK (2) Sächsische Zeitung (3) Access Atlanta
(4) Atlanta Journal and Constitution

يجاوز أربعين مشروعًا في العالم كلّه. أصبح عددها في شهر أبريل من عام 1995 نحو مئتي مشروع. نحو أربعين منها موجود خارج الولايات المتّحدة. على أنه ليس منها مشروع واحد في ألمانيا.

وتجد في ألمانيا عددًا محدودًا من دور الصحافة تقدّم للمشترك في الصحيفة خدمة إضافية تتمثّل في معلومات تنقل بوساطة الهاتف أو الناسوخ. وثمّة صحف أخرى تجرّب نقل المعلومات باستخدام الحاسوب أو ما يسمّى بصناديق البريد. ويمكن للزبون. لقاء رسوم عالية نسبيا. النظر في الأرشيف الإلكتروني للصحيفة. غير أنّ إحدى كبريات دور النشر لا ترى داعيا لتقديم أكثر من ذلك في الوقت الحالي. إذ «لا يعرف أحد بعدُ كيف يجب أن تكون الصحف الإلكترونية حتّى يقبلها الناس. ولا أحد يعرف من سيشتريها»



ولا يمكن تفسير تردّد دور النشر الألمانية هذا إلاّ بالفتور الذي لوقيت به أداة الاتّصال الإلكترونية الأولى. التليتكست. والتي سوّقتها في حينها مؤسّسة التليكوم في عام 1983. فقد بلغ عدد المشتركين في هذه الخدمة بعد سنتين من إدخالها نحو تسعة وثلاثين ألفا فقط. ولم يصل عدد المشتركين إلى هذا الرقم إلاّ في عام 1991. لكنّ هذه الخدمة بدأت تجد قبولا أوسع منذ أن أصبحت في عام 1992 متاحة لمستخدمي الحاسوب كذلك. وبإضافة خدمات أخرى إليها. فبلغ عدد المشتركين فيها في بداية أبريل من عام نحو اثنين وسبعين وسبعمئة ألف مشترك.

غير أنّ الصحف ممثّلة هناك تمثيلا ضعيفا. فيمكن البحث عن أرقام الهاتف لدى بعض دور النشر أو الاتّصال بقسم الإعلانات. ولا يقدّم أحد أخبارا في هذا المجال سوى صحيفة راين نيكار تسايتونغ (5) بهايدلبيرغ. ولم يكتشف مقدار اهتمام الصحيفة بهذا المجال مستقبلا. ولا بدّ لهم من التفكير في حلول تتّصل بتقديم الأخبار المستجدّة. إذ تنافسهم في ذلك منذ حين وكالة الأخبار الألمانية.

وتمثّل وسائل الاتّصال الرقمية المتّصلة بالشبكات فرصة للصحف ومخاطرة في آن معا. فهي تسهّل أشكالا معيّنة من الاتّصال. ويمكن لمستخدميها أن يحاور بعضهم بعضا من خلالها وأن يكتبوا رسائل القرّاء وأن يقترحوا موضوعات محدّدة أو أن يتكاتبوا فيما بينهم على الصعيد الخاص. فهي موضع للمشاورة والعمل. وللثرثرة والاغتياب. وللتعاون بين الجيران. وللتسلية واللعب أيضا.

ويظهر أنّ أكثر قطاعات الجمهور اهتماما بهذا النمط من الاتّصال هم الشباب. فالإحصاءات من الولايات المتّحدة تبرز حتّى الآن الصورة نفسها: فأكثر المهتمّين بهذه الخدمة هم الشباب الذكور المرتفعي الدخل غالبا. وهي الفئة التي تسعى الصحف عموما إلى كسبها زبائنَ لها. ولكنّها في الواقع تفقد أفرادها أكثر من سواهم.

فما هي فرص الصحيفة المطبوعة في البقاء إزاء هذه المنافسة؟ وقد كان مانفريد رومل. رئيس بلدية شتوتغارت. قال قبل سنوات في مؤتمر خاص بالصحيفة اليومية: «إنّ الصحف ستبقى موجودة ما دمنا لا نضرب الدبابير بالتلفاز لنقتلها». لكن. من يدري؟ فلعلّه غيّر اليومَ رأيه ذاك.

(5) Rhein-Neckar-Zeitung

إفريقيا، مهد البشرية

ريغينه غروس

افترض تشارلز داروين، وكان ذلك في عام 1871، أنّ السؤال عن صيرورة الإنسان إنسانًا لن تجد لها جوابًا إلاّ في إفريقيا. وسبّب جعلُه لهذه القارّة السوداء «المتأخّرة» أصلاً لتاريخ البشرية لمعاصريه ضيقًا وانزعاجًا شديدين. فلمّا اكتُشفت عام 1911 في حفرة للحصى في إنكلترة جمجمة شبه كاملة عاد للأوروبيين اعتدادهم بأنفسهم – غير أنه ثبت أنّ هذه الجمجمة الّتي سُمّيت جمجمة بيلتداون مزيّفة تزييفًا متقنًا. وذلك بعد أربعين عامًا من اكتشافها.

وتاريخ علم المستحجرات تاريخ للصُدف. ففي عام 1924 عثر أحد عمّال المناجم في مدينة تاونغ في جنوب إفريقيا على جمجمة لطفل قرد/إنسان. وكان هذا الإنسان من نوع أوسترالوبيتيكوس أفريكانوس (1) قد عاش قبل ما يزيد على مليوني عام. وتمثّل المخلوقات من جنس الأسترالوبيتيسينيين، وهم ما قبل البشر، حلقةَ الوصل بين القرود وبين البشر من فئة هومو. الإنسان الأوّل. وعمل لويس ليكي وزوجته ماري على البحث عن أسلاف الإنسان في شرقي إفريقيا. ونتج من عملهما في شعب أولدوفاي في تنزانيا الّذي بدأ عام 1959 مجموعةٌ غير عادية من المكتشفات المتعلّقة بآثار الإنسان. وتابع ريتشارد ليكي وزوجته ميويه فيما بعد عمل والديه. ويُعدّ لويس ليكي الرائد الأهمّ في مجال البحث المنظّم في الأخاديد الأفريقية. وكان هذا الوادي الضخم نشأ عن حركة في قشرة الأرض الظاهرة وما صاحب ذلك من نشاط بركاني. فجاءت سفوحه منبسطة، مائلة ميلاً بسيطًا حينًا، ووعرة قائمة مرّات أخرى. ويغطي غبار دقيق البقايا المستحجرة لحياة فيما قبل التاريخ. ولا يُلجأ إلى الحفريات للبحث عن الآثار المبكّرة للبشرية إلاّ في حالات استثنائية؛ إذ أنّ الآثار البشرية القديمة قليلة جدًا. وهي موزّعة في مساحات واسعة. فيُعمد، لهذا، إلى البحث عن المستحجرات على سطح الطبقات الرسوبية، والّتي يصل عمرها إلى عدّة ملايين من السنوات. وهذه مهمّة تتطلّب قدرًا كبيرًا من التدريب والصبر. فيجول العلماء ساعات مطأطئين رءوسهم خلال أخدود شرق إفريقيا. ويكون عليهم في ذلك أنْ يقرّروا في مدّة لا تتجاوز كسور الثانية الواحدة إنْ كان ما يروه مستحجرة ثمينة، أم أنه مجرّد حصاة، إنْ كان مادّة عضوية، أم أنّه من آثار العوامل الجوّية.

وفي عام 1974 عثرت بعثة أميركية بقيادة دونالد جوهانسون في إثيوبيا على أقدم مستحجرات في تاريخ البشرية حتّى ذلك التاريخ. وقد أسمى جوهانسون وزميله تيم وايت هذا النوع البشري أوسترالوبيتيكوس أفارينسيس (2)، نسبة إلى شعب عفار الّذي يعيش في منطقة حضر الأثيوبية. وكانت هذه المستحجرات بقايا لامرأة، فأُطلق عليها اسم «لوسي». وفي عام 1993 عُثر على جمجمة لهذا الجنس نفسه، فأصبحت معرفتنا به أكثر اكتمالاً.

وقد اكتُشفت آلاف المستحجرات منذ الاكتشافات الأولى القائمة على الصدفة. وكان دأب العلماء أنْ كان أكثر بحثهم حينًا طويلاً في المناطق القريبة من الأماكن الّتي ظهرت فيها المكتشفات السابقة. غير أنّ العمل أصبح اليوم أكثر تنظيمًا. فيُستعان بتقنية الأقمار الصناعية على استكشاف المناطق الوعرة. وتكشف الصور الملتقطة من الفضاء حالة الطبقات ذات الأهمّية، فتؤدّي هذه المعلومات إلى زيادة معرفتنا بالصلة بين جنوب أفريقيا وشرقها، وهي زيادة، على بطئها، أكيدة. ويمكن بالاستعانة بالأقمار الصناعية تحديد موقع

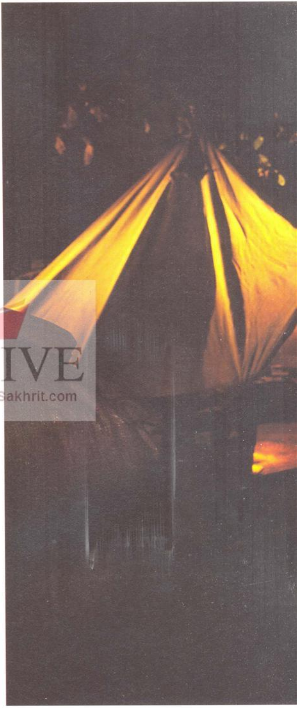
(1) Australopithecus africanus (2) Australopithecus afarensis

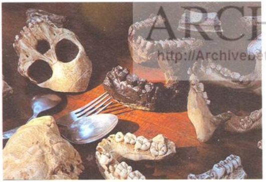


عالما المستحجرات يوسف جواياي وفريدمان شرينك أمام خيمتهما على طرف بحيرة مالاوي يفحصان بعض المستحجرات المكتشفة

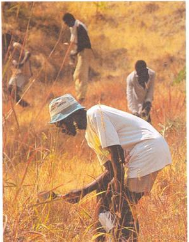


أوسترالوبيتيكوس أفريكانوس . العمر : نحو مليونين ونصف مليون عام . مكان الاكتشاف : جنوب إفريقيا





هومو رودولفينسيس . أقدم مستحجرة بشرية عُثر عليها حتى الآن . العمر : نحو مليونين ونصف مليون عام . مكان الاكتشاف : بحيرة مالاوي



البحث الشاق في الأرض عن الأدوات والمستحجرات البشرية

المستحجرات إلى أقرب ثلاثين مترًا ، ثمّ العثور عليها على الأرض . وجاءت نتائج هذا البحث المنظّم سريعة ملموسة . فما تفتأ أقدم الآثار في مجموعات الأسلاف البشريين تفسح المجال لآثار أكثر قدمًا منها ، ويزداد هذا التبادل سرعة مع ازدياد الاكتشافات . فقد ظلّت الجمجمة الّتي عُثر عليها في مناجم تاونغ من نوع أوسترالوبيتيكوس أفريكانوس تُعدّ مدّة نصف قرن أقدم سلف معروف للإنسان . ولم تحتفظ لوسي من نوع أوسترالوبيتيكوس أفارينسيس بموقعها المميّز في معرض الأسلاف بعمرها البالغ نحو 3,6 مليون سنة إلاّ أقلّ قليلاً من عقدين ، إذ اكتشف تيم وايت وفريقه الدولي في ديسمبر من عام 1992 في منطقة عفار آثارًا أبعد في تاريخ البشرية : فقد عثروا على كسر من هيكل عظمي عمرها 4,4 مليون سنة ، تمثّل بقايا لجنس بشري جديد سُمّي أوسترالوبيتيكوس راميدوس (3) . وتتوالى الأحداث ، فلم يمض عام بعد على آخر اكتشاف ، فقد عثرت ميويه ليكي على الشاطئ الغربي لبحيرة تركانا في كينيا على بقايا لأسلاف بشريين في طبقة عمرها 5,2 مليون سنة .

وما تزال هذه المكتَشفات موضع فحص وتقييم . ويستعين علماء المستحجرات بعلم الفيزياء في تحديد أعمارها . وأكثر وسائل التأريخ شيوعًا هي طريقة الكربون 14 ، فيتّخذ العلماءُ عمليةَ انحلال نظير الكربون ساعةً فيزيائية . إلاّ أنّ هذه الطريقة لا تصلح لقياس أعمار الأشياء إلاّ إذا لم يزد عمرها على أربعين ألف سنة تقريبًا ، إذ يكون عدد ذرّات الكربون 14 انقسم على نفسه نحو سبع مرّات ، فتصبح نتائج القياس بهذه الطريقة غير دقيقة . أمّا عملية تحوّل الأوران إلى راديوم ورصاص فيمكن بها قياس أشياء تصل أعمارها إلى خمسمئة ألف سنة . وإذا ما اقتضت الحاجة تأريخ طبقات رسوبية أقدم من ذلك ، يعمد العلماء إلى استخدام ساعة فيزيائية تسير سيرًا متّئدًا غاية التؤدة : التحوّل من الكاليوم إلى غاز الأرجون الخامل . فيمكن استخدام كرونومتر الكاليوم - أرغون لقياس أزمان تتراوح بين مئة ألف سنة وعشرة ملايين سنة .

هذا ، وقد قرّبت هذه الاكتشافات المثيرة الباحثين مقدارًا كبيرًا من الوصول إلى أصل الإنسان . غير أنّ الزمان الّذي انفصل فيه الإنسان عن الإنسان القرد ما يزال غير محدّد عن طريق المستحجرات المكتشفة . وهو زمان يقع ، فيما يُفترض ، بين خمسة ملايين وسبعة ملايين سنة من الآن .

وآثارُ التاريخ الإنساني المحت ، على أية حال ، امّحاءً بعيدًا . فالجمجمة الّتي يُعثر عليها تمثّل ، كما يفترض علماء المستحجرات ، مئة ألف فرد . أمّا الافتراضات عن طريقة حياة أسلافنا فلا تعتمد إلاّ على قرائن قليلة . فيُستدلّ من فتحة في الجهة الخلفية من الرأس لحسب على طريقة سير الأجناس المستحجرة . ففي القرود يقع هذا الثقب الكبير في الجمجمة في موضع واطئ جدًا في الرأس ، في حين أنّ موضعه في البشر تحت الدماغ . فيُستنتج من هذا ، وهذا الاستنتاج يجري على المكتشفات من إثيوبيا كذلك ، أنّ العمود الفقري كان موجودًا تحت الرأس ، ممّا يعني أنّ سلف الإنسان المسمّى أوسترالوبيتيكوس راميدوس كان قادرًا على السير منتصبًا . وهذا الدليل قديم ، توصّل إليه ريموند درات عام 1924 عندما اكتُشفت أوّل جمجمة من جماجم الأوسترالوبيتيكوس في جنوب إفريقيا . فلم يكن العقل إذن



فرانسيس ثاكيري وفي يده جزء من جمجمة أوسترالوبيتيكوس روبوستوس ، متحف ترانسفال ، بريتوريا

(3) Australopithecus ramidus

هو العلامة الأولى على التحوّل من القرد إلى الإنسان . ويفترض عالِم المستحجرات من دارمشتات . فريدمان شرينك . شأنه شأن كثير من زملائه . أنّ السير المنتصب نشأ في الغابة . ولم تكن العلّة في قدرة الإنسان على السير منتصبًا أنّ أرجله طويلة قياسًا إلى القرد . بل على العكس : إذ يفترض شرينك «أنّهم كانوا ذوي أرجل قصيرة جدًا . وكان سيرهم غير معجب البتّة» . وإنّما تيسّرت للإنسان الخطوات الأولى بفضل يديه الطويلتين اللّتين كان يتعلّق بهما بأشجار الغابة حيث كان يسكن . فقد كان يتّكئ عليهما لتمنعاه من السقوط يوم حاول أنْ يخطو خطواته الأولى . وبعد ذلك تراجعت الغابات وحلّت محلّها المراعي . فكانت المشية المنتصبة مناسبة للتنقّل هناك . ومع ازدياد الجفاف تغيّر الغذاء . فأصبح الطعام النباتي أشدّ قسوة . فاتّخذ ما قبل الإنسان من جنس الأوسترالوبيتيكوس بنية متينة . وأسنانًا قويّة . فكان في ذلك طريقًا مسدودة للتطوّر . أمّا أوائل البشر من جنس الهومو فقد تميّزوا بتطوّر أكثر نجاحًا . فقد تعلّموا استخدام الأدوات . وأصبحوا . كما تدلّ على ذلك غير سمة . أكَلَة لجيف .

وكما أنّ شجرة نسب مخلوقات ما قبل الإنسان . الأوسترالوبيتيكوس . تطول مع توالي الأبحاث والدراسات . فيزداد كذلك تصوّر العلماء وضوحًا عن الإنسان الأوّل من جنس الهومو . فقد قامت حينًا طويلاً من الزمن هوّة جغرافية كبيرة بين مواطن الاكتشافات في شرق إفريقيا وبين الشواهد المستحجرة على تاريخ البشرية الّتي عُثر عليها في الجنوب . ويفترض بعض علماء المستحجرات وجود درب استخدمه ما قبل الإنسان للتنقّل على طول البحيرات في شرق إفريقيا . ثمّ إنّ فريدمان شرينك وزميله من نيويورك . تيموثي بروماج استدلاّ على آثار طريق التنقّل قبل التاريخية هذه بوساطة صورة التُقطت بالأقمار الصناعية . فقد اكتشفا على طرف بحيرة مالاوي مناطق رسوبية واسعة . فأدركا أنّ هذه المنطقة لا بدّ أنْ تكون منطلقهما في البحث . فأسّسا عام 1983 «مشروع البحث في درب آثار الإنسان» . لتقصّي الطريق الّذي ضرب فيه أسلافنا .

وفي عام 1991 اكتُشف فكّ لإنسان مبكّر . فأعطي الرمز UR 501 . وينسب شرينك وزملاؤه هذا الفكّ إلى جنس كان قد اكتُشف عام 1986 . لكنّه لم يلق حتّى حينها إلاّ قليلاً من الاهتمام . وهو الهومو رودولفينسيس (4) . ودلّت عظام الفكّ القويّة على قرابة بلوسي . ولكنّ بنية ميناء الأسنان الرقيقة أشارت على نحو مفاجئ إلى أوجه شبه مع أقدم جنس من أجناس الإنسان الأوّل كان معروفًا حتّى ذلك الوقت . الهومو هابيليس (5) . أمّا الفكّ الأسفل فيمثّل حلقة وصل حقيقية من وجهة نظر علم المستحجرات .

ويتّصل تاريخ البشرية اتّصالاً وثيقًا بالظروف المعيشية الّتي سادت في إفريقيا في نهاية العصر الجيولوجي الثالث . وكان عالِم المستحجرات جنوب الإفريقي . فيليب توبياس . دعا عام 1980 «إلى عدم إيلاء الاهتمام إلى المكتشفات . أو مواضع الاكتشاف فرادى وحسب . بل إلى تتبّع المسارات العامّة للتطوّر ، إذ أنّ إفريقيا تمثّل بوصفها قارّة وحدةً واحدة» . ويعمل الدارسون في آثار الأجناس البشرية . مثل شرينك . بحسب تصوّرات تحاول الموافقة بين ظهور المستحجرات وتوزيعها من جهة وبين التطوّر البيئي من جهة أخرى . فيفترضون أنّه بدأت قبل نحو 2,5 مليون سنة فترة من الجفاف في إفريقيا صاحَبها ارتفاع في درجة الحرارة . وكان تأثيرها في الجنوب أكثر من تأثيرها في الشرق الّذي كان رطبًا . فحاول الناس الهرب من الجفاف . فهاجر الأوسترالوبيتيكوس أفريكانوس إلى شرق إفريقيا . وتطوّر هناك قبل نحو مليوني سنة إلى «إنسان ماهر» . أو هومو هابيليس . وكان يُظَنّ أنّ لوسي هي سلف هذا الجنس البشري الرقيق . غير أنّ شرينك يفترض أنّ الجنس البشري القوي البنية الهومو رودولفينسيس قد انحدر من الجنس أوسترالوبيتيكوس أفارينيسيس . وعندما كان الجيل التالي من أسلافنا . الهومو إريكتوس (6) يظهر في إفريقيا . كان قريبه البعيد . الهومو هابيليس . ما يزال يجول في شبه الفيافي . فأسلافنا ينحدرون إذن من الجنس القوي الهومو رودولفينسيس . وليس . كما كان يُعتقد حتّى الآن . من الهومو هابيليس .

ولا تزيد هذه التصوّرات . على أيّة حال . على أنْ تكون افتراضات ؛ فما يزال أكثر من 99,9% من تاريخ البشرية بلا شواهد من المستحجرات تدلّ عليه . ولا يقسم المشتغلون في علم المستحجرات الأشياء إلى صحيحة أو غير صحيحة . وإنّما إلى أشياء قريبة الاحتمال أو بعيدته .

(4) Homo rudolfensis (5) Homo habilis (6) Homo erectus



عصمت عبد القادر في معمله بمدينة ريماغن

حدائق الشعر

لقاء بالرسّام عصمت عبد القادر

إنغريد هيلينا هيلمكه

تبرز من مساحات زرقاء وخضراء داكنة وجوه غريبة. وترى عددًا كبيرًا متنوّعًا من الوجوه البشرية في مناظر جانبية، أو وجوه مظلّله، ومقاطع أمامية للوجوه. وتظهر أجزاء من وجوه أخرى، تراها بعضها إلى جانب بعض، أو مدموجًا في سواه، أو متداخلاً فيه. وترى في ذلك أشكالاً حيوانية، تلاعب الرسّامُ بتمثيل الفروق الدقيقة بينها، تراوح من السمك إلى الطيور. ويضفي منظر شبكي مؤلّف من خطوط مرسومة بالحبر الصيني عمقًا على اللوحة الّتي كانت اتّسمت، لولا ذلك، بالتّسطح.

وعصمت عبد القادر فنّان مولود في دمشق، تعلّم في مركز الفنون التشكيلية في حلب، وفي كلّية الفنون في بيروت، وهو مقيم منذ عام 1978 في ألمانيا. وتسود في أعماله مظاهر متشابكة للطبيعة، للطبيعة الحلم، والطبيعة المعاشة. ومن أكثر لوحاته عمقًا وتأثيرًا «ليال قمرية».

فتختطف اللوحة بكلّ ما فيها من شخوص الناظرَ إلى عالم يداني عالم الحلم. فنلفي في الجزء الأسفل نصف وجه ذا نظرة لا ندري كنهها، ولا كنه إشراقها. فلا ندري هل هو آت من الخارج، أم أنّه ينبثق من الوجه نفسه. وبين الجزءين الفاتحين في اللوحة تلمع عين غامضة. تسود في معظم لوحات عصمت. وترى الرأسَ الأبيض لطائر مائي. وهذه، في الواقع، أكثر مواضع اللوحة فتاحة. ويُعدّ هذا الطائر منذ أقدم العصور في الشرق رمزًا للقدرة المانحة للحياة.

ويدلّ بناء اللوحة وطريقة رسمها على صلة دقيقة بالخطوط المتّصلة، وبشدّة غزارة الرسوم الشرقية الجانبية. ويشمل خليطُ الفنّ الإسلامي لدى عصمت البشرَ، والحيوان، والنبات، يلتفّ بعضها على بعض في بنى حرّة مستقلّة بنفسها، وتدلّ النظرة المتّصلة بالطبيعة، والحيوية، ووفرة الأشكال على علاقة عميقة بين الإنسان والطبيعة.



عصمت عبد القادر . «ليال قمرية» . ألوان
مائية مع حبر صيني على ورق نفيس .
المقاسات : 101 x 150 cm . 1991 – 1993

ويتكرّر ظهور الحيوانات في لوحاته ، وهو إمّا أنْ يمثّلها في هيئتها العامّة ، أو بصورة رمزية ؛ إذ أنّ الأهمّية لا تكمن في مظهرها ، وإنّما في حضورها في اللوحة . «العوم» و«الدوام» . فعصمت لا يرسم الطبيعة كما هي موجودة في الواقع ، وإنّما على طريقة الأيقونات اليونانية ، حيث يُرسم الشيء على شكل فكرة أو معنى معيّن يذكّر من خلال وجه من وجوه الشبه بالشيء المرسوم . فيظهر الوجه الإنساني كذلك على هيئة رمز مختصَر ، أضيفت له بعض لوازم الوجه ليذكّر الناظر بالواقع .

وكما في العصر الأسطوري الّذي تآخى فيه الإنسان والحيوان فإنّ عيون الإنسان والحيوان تبعث الحياة في وجه مشترك ، وفي هذا دلالة على الاشتراك في روح واحدة . وتتفاوت الوجوه المكوّنة من رجل وامرأة ، أو من إنسان وحيوان في مقدار الإشباع ، والفقدان ، والوحدة ، والخسارة ، أو الانفصال . ويخضع المفهومُ الفنّي لعصمت المخلوقات الحيّة كلّها للقانون نفسه ، والحبّ نفسه ، والبحث نفسه . فتشاهد الحيوان في اللوحات سواء استُخدِمت إطارًا ، أو أساسًا ، أو حدًا جانبيًا ، فهي ترمز للرابطة بين الإنسان والطبيعة . لذا ، يشعّ من الصور الّتي تمثّل الإنسان والحيوان معًا هدوء غريب . وحتّى وإنْ علتها سمات من الحزن ، إلاّ أنّه جزء من الحياة كاستعادة الانسجام من خلال الألم . ولا يتخذ عصمت في لوحاته العالم المهدَد موضوعًا ، بل العالم الطبيعي ، المحبّ ، المتحرّك بحرّية .

وتجد في العمل ، جنبًا إلى جنب ، رسمًا بالألوان المائية ، ورسمًا عميقًا بالألوان الزيتية يصل حدّ الإشباع ، ورسمًا بالحبر الصيني مأخوذًا من فنّ التخطيط في ظلال رمادية وسوداء رقيقة . ويتّسق في العمل الّذي يؤكّد على الخطوط الّتي تكسب كلّ شكل معالم خاصّة به ، ولو باستخدام التمايز الرفيق بالألوان . الشكلُ ذو المعالم الواضحة ، والجسمُ اللوني الخاطف . وعندما يتّصل الخطّ الدقيق ، أو الريشة العريضة من شكل إلى شكل دونما انقطاع ، فإنّهما يأسران العين ، فيجعلانها تتنبّه دومًا إلى أشكال ، وهويات جديدة .

أمّا إنْ تحوّلت المعالم المرسومة بالحبر الصيني إلى خطّ عريض ، وسيطر اللون الأسود ، فتنشأ رؤى ذكريات مؤلمة أو حاضر مقبض . فلا تحمل الوجوه أيّ أمارات للشراكة التعايشية للكائنين ، وإنّما تهيم ، كأنّما أُطلقت من عقالها ، تائهة ، وحيدة .

ويعمل الفنّان ، في المحلّ الأوّل ، على تمثيل الأشكال تمثيلاً تجسيديًا ، لكنّه في أكثر الأحوال يستعيض عن تمثيل الشكل كاملاً بخطوط أو رموز . وتجد ، إلى هذا ، مجموعة صغيرة من الأعمال التجريدية ، حيث يتقابل الخطّ واللون وحسب . وتتفتّح هذه الأعمال للناظر عن طريق مشاركة الحدس في الشعور على هيئة إيقاعات من ألوان وأشكال . غير أنّ العمل التجسيدي يبقى في معناه وشكله مفهومًا دائمًا ؛ لأنّه يستخدم تجسيدية بسيطة ، ذات أشكال أصلية ، منبثقة من أعمال الخيال ، ولأنّ لوحاته «حيّة» . وكأنّما تشعّ من خلفية اللوحة مشاهد الحكاية الشرقية وموضوعاتها : الطيور الرائعة المألوفة ، متوّجة ومساعدة ، تطير إلى حدائق خيالية ، ملأى بأزهار سحرية ، وثمّة أشكال تنساب انسياب النِقاب . فتغدو هذه اللوحات ، بذلك ، شواهد على الدنو دنوًا بعيدًا من الفردوس الّذي بقي جزءًا من تراث الشرق .

وتجد للقاء الفنّان بالغرب أثرًا في لوحاته ، لكنّ هذا الأثر لم يدخل أعماله ليذوب فيها ، بل ظلّ كبلّورات تدلّ بقصد على تجاذب فنّي ورابطة داخلية . فتجد في أعمال عصمت نفحات من روح جويا ، وموديلياني ، وبيكاسو ، وماتيس ، وجافلينسكي ، تتمثّل فيما اقتبسه من أعمالهم ، أو فيما استوحاه منهم . وهكذا يندمج التأثّر والإعجاب بأسلوبه الخاصّ ؛ إذ أنّ طريقته في العمل تحدّد من خلال ما فيها من خيال وافر ، وتجربة ، وحبّ للاستطلاع ، ولكنّها لا تصبّ جميعًا في مصبّ واحد . فهذا الرسّام يهوى الصدف ، واللعب بغير المتوقّع . فأفضت زيارته للمغرب وتونس عام 1993 إلى اعتماده في لوحاته نظرة وتقنية ، وإنْ كان قد استعملهما سابقًا في رسومه بالحبر الصيني والألوان المائية ، إلاّ أنّهما تتركان أثرهما الآن في أعمال تجسيدية ، وأثيرية شفّافة . تتمثّل الطبيعة والعمارة في شمال إفريقيا المتّسمتين بالبنى الواضحة .

ويجتمع في عصمت الشرق وأوروبا معًا . فمن خلال تأصّله الفكري والعاطفي ما زالت حياة هذا الرسّام تحوم بحلب ، ودمشق ، والحيّز السوري . لكنّ حسّه الفنّي اتّخذ له بيئة جديدة ، وأضاف إلى أسلوبه بدايات فنّ الرسم الحديث في أوروبا . فهو يحسّ نفسه أوروبيًا في مرسمه الواقع على نهر الراين ، فيمكن أنْ نتتبّع مصدر التأثيرات المختلفة في عمله . لكنّ العمل يبقى في مجمله جزءًا من الواقع المبدع لزماننا هذا ، وجزءًا من الوعي العالمي .

كريستو يبلغ مراده
الرايشستاغ المغطّى في برلين

كريستا رايبل

تحوّل الراشيستاغ، المقرّ التاريخي للبرلمان الألماني في برلين، مؤقّتًا إلى عمل من أعمال الفنّ. ويُعدّ هذا البناء الّذي بني في العقد الأخير من القرن الماضي رمزًا للأيام البيضاء والأيام السوداء في التاريخ الألماني. وكان كريستو، الفنّان البلغاري الأصل، المختصّ بالتغطية. انتظر ما يزيد على عشرين عامًا ليُسمح له بتغطية هذا البناء. ولم تجئ الموافقة إلاّ بعد جدل عنيف في الأحزاب كلّها. فسُمح له أخيرًا عام 1994 بأنْ يقوم بهذه العمليـة المثيرة للأنظار. وذلك في أكثر بناء في ألمانيا أهميّة. فتقرّر القيام بها في شهر يونيو من عام 1995. ولعلّ عام 1995، عامَ الذكريات في ألمانيا، يناسب مناسبة خاصّة لمحاولة اقتلاع أكبر عدد ممكن من الذكريات المتجاهَلة من الذاكرة التاريخية لهذا الشعب. أمّا إنْ كانت هذه العملية الّتي دامت أربعة عشر يومًا كافية لفعل ذلك، فهذا ما سيتبيّنه المرء فيما بعد. ويمكن أنْ نفترض، على أيّة حال، أنّها فعلت. خاصّة إذا ما تذكّرنا عملية تبديل الأزياء هذه الّتي غدت حدثًا كبيرًا على مستوى الدولة. وبمعزل عن هذا يدور نقاش آخر، ولـكنْ على مستوى أقلّ حدّة، وذلك حول طبيعة هذه العملية؛ أهي فنّ أم عبث لا طائل منه؟ ورأى كثيرون في تغطية الرايشستاغ ضيعة لهيبة هذا البناء الّذي يمنح ألمانيا جزءًا من هويتها. إلاّ أنّ الأكثرية رأت وترى في الأمر رأيًا آخر قوامه أنّ تغطية الرايشستاغ ستنقل للعالم صورة تظهر فيها ألمانيا أكثر تبسّطًا. وقد وصف أحد المحبّذين لهذه الفكرة الأمر بالكلمات الجميلة التالية: «أنْ ليس في التغطية إهانة للتاريخ الألماني ولا لبناية الرايشستاغ، وإنّما هي هدية ثمينة، وعلامة تاريخية على البداية الجديدة الّتي نبدؤها في برلين».

وتبيّن كريستو كذلك بعد كلّ ما دار من جدالات طويلة أنّ الناس مختلفون في مسألة التغطية. فعلّق على كثرة الأخذ والردّ في الأمر بسخرية، إذ قال: «سيسعد آخر الأمر كلّ الناس في ألمانيا بالتغطية. فالقسم الأكبر منهم، لنقل 80 في المئة، سيسعد لرؤيته مبنى الرايشستاغ مغطى. أمّا العشرون في المئة الباقون سيسّرون هم أيضًا عندما ننزع عنه غطاءه بعد انتهاء العملية». فكَم كان محقًا في ذلك.

ويصلح الرايشستاغ، بسبب تاريخه المتنوّع الحافل، شاهدًا على الاستمرار البرجوازي البرلماني إزاء نمط التفكير السلطوي. فالتغطية نوع من أنواع التحوّل الاجتماعي والعمارة الاجتماعية. وهي شكل من أشكال الديمقراطية اليومية الجمالية. فأفضل السبل لفهم عمل كريستو هو عدّه عملية لا يستطيع المرء إنكار قيمتها. كما أنّ فنّه يقرن بين مجالات اجتماعية وطبقات اجتماعية متباينة أشدّ التباين. وقد كان كريستو اشتغل اشتغالاً كبيرًا بمسألة الشكل وتحوّله. «تغطي الرايشستاغ وواجهته اليوم كثير من الزخارف والتفاصيل، فعندما يغطّى، سيأتي الغطاء بشكل جديد تمامًا. فسيضفي القماش وحده على البناء شكلاً مختلفًا كلّية - فستبدو ثنيات النسيج الفضّي كشلال الماء منحدر من علٍ. فتبرز كثير من المظاهر العمائرية الّتي لا يتنبّه لها الناس اليوم أبدًا. وسيتحرّك البناء دائمًا بتحرّك الريح».

أمّا النسيج نفسه فبديعة من بدائع تقنية صناعة اللدائن: فهي لدينة مزوّدة بموادّ مقاومة لحريق، استُخدِم منها ما يزيد على مئة ألف متر مربّع لتغطية جدران الرايشستاغ. واختار كريستو للغطاء لونًا فضّيًا لامعًا كأنّه من ملابس المستقبل، وذلك لأنّ السماء تكون أحيانًا رمادية كئيبة فوق برلين. فكان الرايشستاغ المغطى بالغطاء العاكس للضوء المعالج ببخار الألومنيوم يضيء حتّى عندما يتعكّر الجوّ.



وبتغطيته البناء أبرز كريستو الحوافّ. وأخفى في الوقت نفسه التماثيل والبسطات. فتحقّق له ما يريد من جعل تفاصيل البناء تختلف على الرائي. فيتحرّك الفضول فيه: فيحسّ الناظر أنّه يتذكّر شيئًا لم يكن يستطع أنْ يراه. فيمضي يبحث في ذاكرته عن صورة البناء. وهذا عند كريستو هو «الكشف من خلال التغطية».

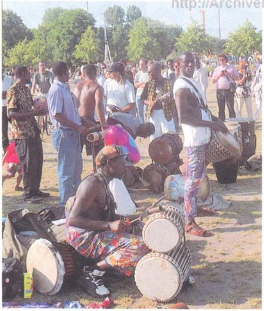
وكريستو فنّان لا يعرف الهدوء. فهو يتنقّل من مشروع إلى آخر. ويضع مشاريع فنّية طويلة الأمد. فنذكر تغطيته للشاطئ في أستراليا عام 1969. والسياج المشهور الّذي أقامه في كاليفورنيا في الفترة ما بين 1972 و1976 بطول تسعة وثلاثين كيلومترًا ونصف الكيلومتر. وتغطيته «بون نوف» في باريس في الأعوام من 1975 إلى 1985. وتحويط الجزر في فلوريدا في عام 1983. والمظلّات المثيرة للانتباه. والّتي نصبها في اليابان والولايات المتّحدة في الوقت نفسه في الفترة ما بين 1984 و1991. فنصب ألفًا وسبعمئة وستّين مظلّة صفراء في الولايات المتّحدة وألفًا وثلاثمئة وأربعين مظلّة زرقاء في اليابان.

وكريستو يهتمّ اهتمامًا خاصًّا بألمانيا. ففي كولونيا أقام معرضه الأوّل المنفرد في عام 1961. وحقّق عام 1968 مشروعه الكبير في معرض دكومنتا. والذي تطلّب تنفيذه خمسة آلاف وستّمئة متر مكعّب من العلب. وقد أوحت له صلته بالحركة الفنّية الألمانية وبالثقافة الألمانية فكرة الذهاب إلى برلين والعمل على الرايشستاغ. وكان فكّر قبلها بإقامة سياج من القماش بطول أربعين كيلومترًا مواز لسور برلين. بحيث تتعذّر رؤية السور. ويحجبه بذلك عن الأنظار. ولو فعل. لكان ذلك مثيرًا بصورة خاصّة.

وثمّة عمل آخر لكريستو يجرى العمل على إعداده منذ عام 1979. وذلك هو مصطبة أبو ظبي. وهو مشروع بتكليف من الإمارات العربية المتّحدة. ويراد من هذا العمل أنْ يكون «رمزًا للإمارات». و«رمزًا لحضارة العالم المطبوعة بطابع النفط» في الوقت نفسه. وغاية المشروع إقامة مصطبة تزيد ارتفاعًا وضخامة على هرم خوفو. وتتطلّب إقامتها نحو أربعمئة ألف برميل نفط. وسيُستخدم في إقامة المصطبة براميل من ألوان مختلفة بحيث تخلّف أثرًا جماليًا فريدًا يشبه الفسيفساء الإسلامية. فيمكن لهذا العمل بالتأكيد أنْ يعبّر عن تصوّر أبناء تلك الدولة الثقافي لأنفسهم في هيئة رمزية جمالية. على نحو يطبع الذاكرة الثقافية لتلك المنطقة على الدوام. فكما هو الحال في تغطية الرايشستاغ. فيمكن لمثل هذا العمل أنْ يزيد من وعي النّاس الجوهرَ. والشكل. والحدود. والملامح للمحيط الّذي يعيشون فيه.

أمّا فيما يتعلّق بالتمويل. فقد موّل مشروع تغطية الرايشستاغ. شأنه شأن سواه من مشاريع كريستو. من مصادره المالية الخاصّة. فأفضى هذا إلى إقناع غير قليل من معارضي المشروع بجدواه.

ورأى في الرايشستاغ المغطّى كثيرٌ من الزوّار «تجربة درامية غاية في الجمال». ولم تكن التجربة مرئية فقط. بل مسموعة أيضًا. إذ أنّ الهواء المحبس خلف الغطاء. وربما كان لهذا دور في اتّخاذ الرايشستاغ المغطّى سمة البداوة والتنقّل. فالبداة يبنون خيامهم ويحلّونها. وقد يكون استخدام هذه المادّة الخاصّة في تغطية البناء قد زاد من رغبة الناس في زيارته. لإحساسهم بأنّ مشاهدته مغطى لن تسنح إلاّ لفترة محدودة. وبالإضافة إلى التنبيه على القيمة التاريخية للرايشستاغ. فقد اتّفقت تغطية هذا البناء مع سائر أعمال كريستو في الغاية نفسها. وهي أنّها جميعًا تجعل من الحرّية موضوعًا لها. فكريستو يرى أنّ «الحرّية عدو لكلّ امتلاك. والامتلاك مساو للدوام. لذا. فلا يمكن لهذا العمل أنْ يبقى».



قُدّمت عروض من قوميّات مختلفة في الساحة التي أمام الرايشستاغ المغطّى والتي عمّرها جوّ الأعياد

◀ صورة لجزء من الرايشستاغ المغطّى ببرلين

مقابلة مع الخطّاط السوري حسّان مراد

ألقت الأسئلة اعتدال سلامة

انعقد في الآونة الأخيرة بالسفارة السورية ببون معرض لطائفة من أعمال حسّان مراد الخطّاط والرسّام المعروف الذي استعرضت لوحاته المتنوّعة الأساليب جمالَ الحرف العربي وطواعيته. وردت على التساؤلات التي تردّدت حول إمكانية رسم لوحة تشكيلية من مجموعة من الأحرف. لقد مزج الخطّاط السوري الأحرف وأفردها وقطّعها ولوّنها ليبرز بشفافية الفنّان القدير مضمون المثل الشعبي أو القول الحكيم أو الآية القرآنية الكريمة. فبالخطّ الثلثي الذي يتطلّب مهارة كبيرة، حلّ بشكل أنيق تعانق الأحرف في عبارة: الرحمة صفة الأقوياء. وزوّج الخطّ السبلي بالديواني لتصبح الآية القرآنية الكريمة (لا إله إلاّ الله) لوحة فنّية رائعة.



حسّان مراد. «والله غالب على أمره». كوفي حديث

ولوّن أحرف عبارة: نور على نور بألوان شدّت الأنظار إليها. وأظهر تمرّدا فنّيا على الأوزان التقليدية في الآية القرآنية الكريمة (وأمّا بنعمة ربّك فحدّث)، فتصرّف في طول الأحرف الديوانية وطرق لفّها كلّ التصرّف.

والجديد في معرض الفنّان حسّان مراد أنّه أدخل الكلمات اللاتينية إلى العبارات العربية مثل: الله محبّة. يقابلها: God is love، وأطلق على هذا التداخل اسم المزاوجة.

وفي لوحة: شام يا ذا السيف لم يغب، قطّع الرءوس المحدّبة في الخطّ الكوفي وكتب الأحرف بعضها تحت بعض. ومزج الحرف الكوفي بالديواني ليُخرج منها رسما تشكيليا مشبعا بالألوان، فهذا الخطّاط يروق له أن يكون فنّانا أيضا.

وكان لمجلة فكر وفنّ مقابلة ممتعة مع حسّان مراد تناولت جوانب عديدة من آرائه في هذا الفنّ. ونحن إذ ننشر هنا بعض هذه الآراء فإنّما سعيا منّا إلى فتح الحوار بين المختصّين بهذا الفنّ العريق ونقل آرائهم إلى القرّاء كلّما سنحت الفرصة.

سؤال: ماذا يعني الخطّ العربي بالنسبة للفنون الشرقية من وجهة نظرك؟

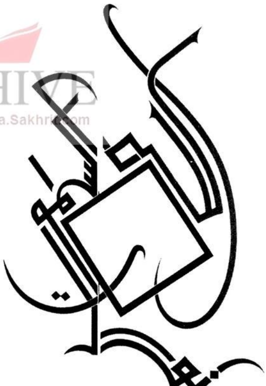
جواب: أهمّية الخطّ العربي بالنسبة للفنون الشرقية هي كالشعر للأدب العربي. فالخطّ أهمّ سمات الحضارة الإسلامية وعنصر رئيسي في تراثنا. وقد استخدمته العرب بأسلوب فريد لم تعرفه الحضارات الأخرى. فأدخلوه، مثلا، إلى الفنّ المعماري، وتصدّر فنّ الزخرفة.

سؤال : ماذا تهدف من وراء فنّك؟

جواب : هدفي التعريف بأهمّية الخطّ العربي ومكانته في التراث الحضاري للأمّة العربية وإمكانية تسخيره لأداء وظيفة جمالية وتربوية وثقافية . ثمّ تحريك المُشاهد العربي ليزيد من تعمّقه في تراثه ودعمه والمحافظة عليه ، وتعريف الزائر الأوروبي لمعارض الخطّ العربي بأنّ فنّ الخطّ جزء أساسيّ من تراث الأمّة العربية وحضارتها .

سؤال : ماذا ترى في الخطّ العربي من خصوصيّات؟

جواب : لا شكّ أنّ طواعية الخطّ العربي ومرونته تسمحان للخطّاط برسم أيّ هيئة أو صورة في لوحة دون أن يفقد الخطّ خصائصة ومميّزاته . واستخدام الخطّ العربي في اللوحة التشكيلية يحقّق خاصيّة الجمالية طالما أنّه لم يفقد المقروئية أو حافظ منها على حدٍّ أدنى .



حسّان مراد . «الله نور السماوات» . كوفي حديث

سؤال : هل أدخلت تطوّرا على أسلوبك كما فعل خطّاطون آخرون تماشيا مع العصر؟

جواب : أعتمد في لوحاتي دائما على المقروئية لأنّني أستند إلى قواعد وضوابط وأوزان للأحرف محدّدة . وأريد هنا أن أقول بأنّ تحويل فنّ الخطّ العربي إلى فنّ تجريدي محاولات لن يُكتب لها النجاح ، وإن عاشت فإنّ عمرها قصير .

لا يمكننا أن نصف لوحة تشكيلية بأنّها فنّ كتابي طالما أنّها لا تتضمّن أيّ معنى . واللوحة التي تكون مجرّد طلاسم وخربشات لا تُضفي على صاحبهاالمقدرة ولا إجادة الخطّ العربي . فليس المهمّ أن أمسك بالريشة وأرسم بعض الأحرف ، بل المهمّ أن أخرج من عمق الحرف جمالا وسحرا .

سؤال : هل هذا كلام موجّه إلى أصحاب المدارس الجديدة الداعية إلى تطوير الخطّ العربي؟

جواب : هذا ما أراه عند بعض الذين استغلّوا الحرف العربي ليعطوا شكلا خارجيا دون مضمون . إنّهم يوهمون الناس بادّعائهم القيام بأعمال فنّية ، فيرسمون لوحات تشكيلية مع أحرف عربية تشبه الخربشات دون أن يهمّهم إن كانت هذه الخربشات مقروءة أو غير مقروءة ، أو كان الحرف فيها واضحا أو غير واضح ، ثمّ يكتبون تحتها : لوحة من الفنّ الكتابي .

هناك بالطبع مدارس للفنون التقليدية والتكعيبية والتجريدية ، لكنّ هذا كلّه لا ينطبق على الخطّ العربي بأيّ شكل من الأشكال ، كما أنّه لا يمكن بناء جسور لخلق تجانس بين الخطّ العربي والمدارس الفنية المذكورة .

سؤال : إذًا ، فأنت معارض لفكرة تطوير الفنّ الكتابي؟

جواب : بالعكس . لكنّني لا يمكنني أن أجعل من الخطّ العربي عملا فنّيا سرياليا أو تكعيبيا . الخطّ العربي يرتبط بتراث شعبٍ ، في حين أنّ الرسم تجربة الفنّان الشخصية . أنا مع التطوّر واستخدام الحرف العربي في تكوين لوحة تشكيلية . لكن يجب أن يبقى في ذهني مسألة التراث . . .

سؤال : فأنت تطالب إذًا بتطوير تراث يعود إلى آلاف السنين ضمن إطار ضيّق جدًا فقط . في وقتٍ يتطوّر فيه كلّ شيء بسرعة ؟

جواب : لست من الذين يعتقدون أنّ التراث يجب أن يبقى مدفونا ليعلوه التراب . لكنّي لست أريد نسف تراث أمّة بكامله . وما نشهد اليوم من محاولات لتحديث فنّ الكتابة رافقتها محاولات هدّامة لتغيير معالم الأبجدية العربية نفسها بدأت في مطلع الأربعينات وما زالت تجري على أيدي أساتذة معروفين بذلوا . للأسف . جهدهم «لتطويرها» . منهم من طالب . على سبيل المثال . بتقليل عدد الأحرف مدّعيا أنّ كثرتها لا تماشي والتطوّر الحضاري . وما تعرضت إليه أبجديتنا يتعرّض إليه اليومَ فنّ الخطّ .

سؤال : كيف تقوّم خطوة مجموعة الفنّانين الذين أطلقوا على أنفسهم اسم مجموعة «البعد الواحد» ؟

جواب : هدفهم استخدام الحرف كشكل وليس كمضمون على الإطلاق . . . لقد أصبح فنّ الكتابة . للأسف . «موضة» . حتّى صار بعضهم يستخدم الحرف بسبب وبدون سبب ويدخله عنوة إلى رسومه الغريبة . هؤلاء الخطّاطون عكفوا على اقحام الحرف أو الكلمة في رسومهم بشكل من الأشكال وقدّموا عملهم على أنه فنّا كتابيا . وهذا مرفوض .

سؤال : لكنّ الذي ترفضه أصبح مدرسة لها تلاميذها ؛ وهذا ما لا يمكن إنكاره !

جواب : نعم . أصبحوا مدرسة «فنّية خاصّة» . لكنّه لا يمكن إدراجها تحت الفنّ الكتابي . فأنا أرفض هذا الأسلوب . . .

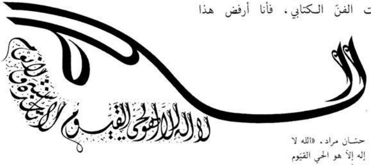
سؤال : هل يمكنك الاستمرار بالقول إنّ هؤلاء متطفّلون على الخطّ العربي طالما أنك اعتبرت مدرستهم مدرسة خاصّة قد أصبح لها أتباع ؟

جواب : هناك فرق بين فنّ الرسم والخطّ . ومن المعنيين من ليس هو خطّاطا على الإطلاق . وصدّقيني . لو عاد إلى الحياة الخطّاطون القدامى من أمثال السيد إبراهيم وقالوا : نريد التطوير ، لما مانعت . لأنّهم فهموا الخطّ ومارسوه طيلة سنوات عديدية .

سؤال : لكنّهم مهما ذهبوا إليه من تطوير فإنّهم لن يعمدوا إلى الأسلوب السرّيالي أو التكعيبي في فنّ الخطّ العربي . أليس هذا ما يطمئنك ؟

جواب : هذا صحيح . والخطّ العربي لن يقبل بكلّ هذه الأساليب ؛ وإذا ما بحثنا في معجم اللغة عن معنى كلمة «خطّ» . وجدنا أنّها تعني كتابة كلمة أو حرف . في حين أنّ للرسم معنى آخر . ولا يمكنني أن أنسب إلى الفنّ الكتابي لوحة قصّ صاحبها الذي لا يعرف استعمال الريشة حروفا من قصاصات ورق ذهبية أو فضية أو ملوّنة وألصقها على مساحة بين يديه ذات خطوط أفقية وعمودية أو أشكال تكعيبية .

أنا لست ضدّ المدارس . لكنّ ما ينطبق على الرسم لا ينطبق على فنّ الخطّ . كما أشرت إليه سابقا . يمكن للخطّ أن يتطوّر ويتطوّر . لكن يبقى هناك القوالب التي لا يمكن الاستغناء عنها .



حسّان مراد . «الله لا إله إلاّ هو الحي القيّوم لا تأخذه سنة ولا نوم» . ديواني جلي

مُصلِح العالم

بمناسبة وفاة الرسّام، والنحّات، والمعمار، والسياسي ماكس بيل

بيترا كيبهوف

تحمل المتغيّرات. وهي الأعمال الفنيّة المكوّنة من أجزاء بحيث يتغيّر العمل بعض تغيّر في كلّ جزء منها، نفحًا من همّة وعظمة. وهذا ما لا يستطيع أحد إنكاره حتّى السادة باخ وغولدبيرغ. وعندما نشر ماكس بيل (1) عام 1938 سلسلة التخطيطات «خمسة عشر متغيّرًا عن موضوع»، كان قد بلغ الثلاثين. وكان أنهى دراسته في مدرسة الفنون والصنائع في زيورخ. وكان درس من عام 1927 وحتّى عام 1929 في الباوهاوس في ديساو. وعاد بعد ذلك إلى زيورخ ليعمل معمارًا مستقلاً فيها، ورسّامًا، وخطّاطًا.

وتَعرض «خمسة عشر متغيّرًا» في ستّ عشرة لوحة «تحوّل وتبدّل فكرة أساسية». فيتحوّل مثلث متساوي الأضلاع على مراحل إلى مثمّن متساوي الأضلاع قائم الزوايا. ويرافق كلّ مرحلة نصّ توضيحي. ولا يبدو العمل عندما يوصف هكذا عظيمًا، بل مبتذلاً. ولكنّه يبدو مع ذلك بما فيه من استخدام للألوان استخدامًا جليًا على خلفية بيضاء بياض الثلج. وبتعليقاته الدقيقة مثيرًا للبهجة والولع على نحو غريب. وهو يحثّ على الاستعمال والتقليد، كأنْ يُعلّق في إطار على الحائط، أو يُعرض على دارسي الفنّ، أو ربما تُعاد طباعته، على محارم المائدة الورقية. فأبرزَ ماكس بيل بعمله هذا في وقت مبكّر من إنتاجه الفنّي اعتقاده بالجانب العملي للفنّ. فالفنّ عند بيل يجب أن يكون أداةً للاستخدام العقلي والعملي. وكان يرى شكل الملعقة وأشكال السياسية في إطار عملية تشكيل تشيئية واحدة. ويراد بتشيئية هنا أنّها تمثّل الأشكال على هيئة أشياء، وليس على نحو مجرّد.

والعمل الفنّي عند ماكس بيل هو الدليل البصري الممكن التجريب على فكرة. ولم يذهب ماكس بيل، وهو الّذي كان يرى الفنّ واضحًا متنوّعًا، إلى الباوهاوس صدفة. فقد ذهب هناك ليبحث في ضوء بيان غروبيوس عن الوحدة بين فروع الفنون عن شيء واحد، فوجده، ووصفه يومًا بكلمة واحدة: الوضوح.

وتعلّمَ في الباوهاوس على يد يوزف ألبرس الّذي اقترن اسمه بعمله المتأخّر «إجلال لعربة الخيل الرباعية». وعلى يد فاسيلي كاندنسكي، وباول كليه، ولازلو موهولي ناغي، وأوسكار شليمر. وكان ذلك في دروس تأسيسية. فتعلّمَ فيها بيل ما ترك فيه أثرًا حياته كلّها. فأخذ عن كليه بخاصّة عن طريق التحليل الدقيق وتفسير الأشكال مبادئ الهندسة، وكيف يفهم وظائف الأشكال، ويوظّفها في السياق الجمالي. وفي حين أنّ كليه وكاندنسكي خرجا على أهداف الباوهاوس وقواعده في أعمالهما الخاصّة، جعل بيل من عقيدة الباوهاوس قضيته، وذلك بطريقته الخاصّة. فأصبح عاملاً متعدّد الوظائف في بناء الفنّ على نحو فعلي. وحاول عندما انضمّ في مطلع الثلاثينات إلى مجموعة «التجريد الإبداع» الباريسية أنْ يتّخذ من هؤلاء الفنّانين أصدقاء ورفاقًا له. وكان هؤلاء يحرّمون على أنفسهم كلّ شكل من أشكال الرمزية في الفنّ. وكان بيل ينعت كلّ لوحاته وتماثيله الّتي عملها بعد عام 1936 بأنّها «عينية». وأراد بذلك أنْ يؤكّد أنّ أعماله الناشئة «عن قدراتها الأصلية نفسها وعن حتميّتها» لا علاقة لها بذلك التجريد الناجم عن تجريد الواقع. ولم يرم بيل إلى الرفع من شأن الواقع في أعماله، ولا إلى الحطّ منه، ولا إلى العبث به، بل أراد أنْ يغيّره مستعينًا بعينه المتأمّلة. فعل ذلك فنّانًا من خلال تخطيطاته، ولوحاته، وتماثيله في المجال العامّ. وفعله معلّمًا، إذ كان عام 1951 أحد مؤسّسي كلّية أولم للتشكيل

(1) Max Bill



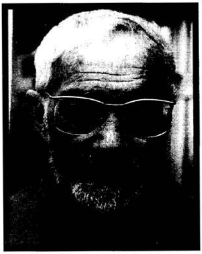
ومديرًا لها. حيث أراد أنْ يمضي هناك في تعليم أفكار الباوهاوس. وبعد ذلك من عام 1967 وحتّى عام 1974، بعدمـا فشلت تجربة أولم، في كلّية هامبورغ للفنون التشكيلية. حيث درّس تشكيل البيئة. ثمّ إنّه سار في الخطّ نفسه في أعماله الّتي صمّمها. فقد صمّم لوحات دعائية، وآلة طابعة، ومصباحًا، وساعة، ومقعدًا صغيرًا. وكذلك الأمر في عمله السياسي يوم كان عضوًا في مجلس مدينة زيوريخ، وبعدها في المجلس الوطني السويسري.

ثمّ هناك الحديث عن شغف مـاكس بيل بالهندسة والألوان الأساسية: فربّما تصوّرناه فنّانًا منظّمًا، جافًا، دقيقًا، لا يرضى إلاّ بالكمال، مثلاً أعلى لحرص السويسريين على الدقّة. غير أنّ هذا التصوّر لا يثبت، إذا ما عرفنا أنّ ماكس بيل تقدّم في أعماله المتنوّعة ليس بالاعتماد على العمل المطّرد وحسب، وإنّما بالاعتماد على الطرفة، والذكاء، وعلى إحساسه بالواقع. وكانت هذه جميعًا عينية إلى حدّ بعيد. وقد نسب إليه فيل غرومان في أحد الكاتالوجات من عام 1967 إقبالاً على الحياة. والحقّ أنّ مَن تحدّث إليه يومًا ومن شاربه النبيذ، ومَن أتيحت له فرصة زيارة بيته الّذي بناه بنفسه في زيوريخ، فلم يكتف بتأمّل اللوحات والتماثيل من صنع بيل وأصدقائه، بل زاد على ذلك بأنْ تأمّل الحياة الغرامية للسلاحف الموجودة في البيت، هؤلاء لن يتردّدوا في الموافقة على هذا الحكم. وإذا ما تأمّل المرء أهمّ شكل فنّي توصّل إليه بيل، التمثالَ «أنشوطة غير ذات نهاية» من عام 1935، والّذي تبدّى على نحو مختلف بعض الاختلاف في التمثال «إيقاع في المكان»، من عام 1947، ثمّ اتّخذ هذا الشكل هيئته النهائية عام 1986 في التمثال المسمّى «استمرار»، فإذا ما نظر الناظر إلى هذه البنية الحجرية المتشابكة الّتي لا بداية لها ولا نهاية وأطال النظر، فستتبدّى له من هذه الخدعة البصرية اللانهائية صحّة ما قاله بيل من أنّ: «أقرب الأشياء إلى الواقع تُنتج أبعد الأشياء عن الواقع».

وعندما كتب غوتفريد سيلو في عام 1976 ضمن تقويمه لأحد المعارض بأنّ العالم ما يزال لدى بيل سليمًا، أجابه بيل إجابة ودّية: «فلم أقصد أبدًا إلى تصوير واقع العدم والفوضى. وأنا أعدّ مثل هذه المساعي غريبة عن الواقع وغير ذات جدوى ... وعكسُ «العالم السليم» هو «عالم الفوضى». وعكسهما هو أنْ يقترح المرء وجود عالم آخر جديد. ويمكن تبيّن أجزاء هذا العالم اليوم في إطار الفنّ». وقد كان هذا قبل وقت طويل.

ولو عاش ماكس بيل ليشهد الثاني والعشرين من شهر ديسمبر من عام 1994 لكان بلغ السادسة والثمانين. لكنّه توفي في التاسع من ذلك الشهر في برلين، حيث كان في جلسة لأرشيف الباوهاوس، والّذي كان يساهم في أعماله مساهمة كبيرة.

المصدر: صحيفة دي تسايت DIE ZEIT



صورة من آخر الصور التي التُقطت للرسّام والنحّات والمهندس المعماري ماكس بيل

◄ «استمرار». تمثال من نحت ماكس بيل. 1986

حنين

مسرحية لمجموعة من الشباب العرب والألمـان

فينفريد هاخ

عُرضت هذه المسرحية الّتي قدّمتها مجموعة من الشباب العرب والألمـان في شهر يناير من عام 1995 في كولونيا، فلقيت نجاحًا فائقًا. ويبدو أنّ موضوع المسرحية واشتراك فريق دولي في أدائها أصـابا وترًا حسّـاسًـا من أوتار هذا الزمان.

فكيف نشـأت هذه المسرحية غير العادية؟

ظلّ غيرهارت هاخ (1)، وهو ممثّل ومدير للمسرح بكولونيا، يتسـاءل سنوات عن العلّة في إقبال كثير من الشباب من المغرب، أو بلدان كثيرة سـواها، على السـفر والإقامة في أوروبا؟ أليس من سبب لذلك سوى الرغبة في أخذ قسط من الثراء المـادي لأوروبا؟ ألا تكمن في ذلك أيضًا رغبة في تعرّف إطار فكري مختلف؟ ثمّ ما هو السبب، من ناحية أخرى، الّذي يجعل كثيرًا من الأوروبيين معجبًا بالشرق، ويدفع بهم إلى السـفر هناك؟ هل هو حقًّا الإعجاب بالغريب، بالمختلف، أم أنّه، على الأرجح، هرب مكفول مـاديًا من الفقر العـاطفي والروحي؟ فهل من سـبيل أبدًا لتحقيق هذه الرغبات، لإطفاء هذه الأشواق؟

وأحضر ذات يوم أحد الممثّلين المغاربة معه إلى تدريب في المسرح قصـيدة عنوانها «الشوق الأبدي»، وكان كتبها قبل سـنوات، يوم كان في المغرب بعدُ. ويجيء في القصـيدة: «أريد الخروج، لأكتشف الحبّ، وأعرف الحياة. أريد الخروج من ظلال الليل ... وأريد أنْ أعيش بهذا الشوق، بهذا الشـوق الأبدي أريد أنْ أحيا، فما أشدّ حـاجتي إلى ذلك». فلحّنها ممثّل آخر في الفرقة، لتصبح النشيد الختامي للمسرحية، و«ترنيمة» الفرقة.

واستغرق إعداد المسرحية نصف عام: أحاديث، وارتجال، ورحلات، وأداء للأدوار، وتدريب لحركات الجسم وللأصوات، وتشكيل للفريق المسرحي، وإدارة وتمويل. وكتب هاخ، البادئ بالمشروع والمخرج، نصًا أوّليًا للمسرحية. واعتمد في ذلك على قدر كبير من المعلومات المتوافرة، وعلى التجارب المتنوّعة للفريق المسرحي. بل وسـافر لهذه الغاية إلى المغرب، إلى طنجة، وفي كاب مـالاباتا، حيث يمكن للمرء أنْ يرى أوروبا كتب السيناريو الأوّل.

ولدى رجوعه، أعاد النظر في السيناريو بما فيه من مشـاهد وأفكار مستعينًا بأفراد الفرقة. وكان هؤلاء قد صـاروا ستّة عشر ممثّلاً، تتراوح أعـمارهم بين السـابعة عشرة والثلاثين، ينتمون إلى خمسة بلدان: المغرب، والعراق، وسـوريا، وألمـانيا، والنمسـا. وتدرّب أفراد الفرقة مدّة ثلاثة أشهر تدريبًا مكثّفًا في أوقات فراغهـم. فكان يُصرف النظر عن بعض المقـاطع، ويُداوم على مناقشة النصّ، فتُعاد كتابته، وتُعاد التدريبات، وهكذا، حتّى جاء يناير من عام 1995، فكان موعدًا لإقامة العرض الأوّل في كولونيا.

وعملت الفرقة في تركيبتها المتباينة معًا على تشـكيل شخوص المسرحيـة. فظهرت، مثلاً، شخصـية فتاة تعاني صعوبات كبيرة في تحديد هويتها، بسبب نشـأتها نشـأة قومية مزدوجة. وشخصية أخرى تمثّل شـابًا مغربيًا يعجز عن تلبية متطلّبات المجتمع الأوروبي. ثمّ هناك شاب مسلم، متعلّق بالدين تعلّقًا

(1) Gerhardt Haag

شديدًا . ويسعى . دونما أيّ تزمّت . إلى الالتزام بضوابط الدين التزامًا تامًا . ولـكنّه يقيم رغم ذلك . أو بالأحرى لذلك . علاقات منفتحة ومنبسطة مع أترابه من الشباب .

وكتب رايموند كروبوت . قائد «الفرقة النحاسية شيل سيك» أربع أغان لهذه المسرحيـة . وصاحبَ مع فرقته المسرحيةَ كلّها بموسيقى تجمع بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الألمـانية : طـارق . شاب مغربي . طالمـا حلم مع أصدقـائه في كاب مـالاباتا على البحر بأوروبا . وهو يشدّ الآن الرحال إليها . ويقصد صديقًا له يعيش في ألمـانيا منذ سنوات . ويحمل معه كذلك عنوان كاتيا . وهي فتاة ألمـانية تعرّف إليها في الصيف الفـائت لدى زيارتها للمغرب . غير أنّ حسن . صـديقه المغربي . يخيّب أمله . فهو لا يعمل . ولا شقّة لديه يسكنها . وليس يستطيع مسـاعدة طارق . وكذلك كاتيا ما تزال تعيش لدى والديها . وما كانت تحسب أنّ طارقًا سـيأتي فعلاً إلى ألمـانيًا . فلا تسـتطيع إنزاله في بيتها . وتتدبّر له أمره لدى أصدقاء لها يعيشون في جماعة . وتحلم كاتيا بالسفر إلى المغرب للعيش هناك بصورة دائمة . فهي تعتقد بأنّها اكتشفت هناك في الصيف المـاضي الحياةَ الحقيقية . فتعشق طارقًا . وتنوي السفر معه إلى المغرب . غير أنّ طارقًا يريد البقاء في ألمـانيا . وهو عازم على فعل أيّ شيء يمكّنه من البقاء فيها . وتفضي العلاقات الوطيدة بالمغاربة بمايا . وهي صديقة ألمـانية لـكاتيا من أصل أردني . إلى إدراك أنّ ما تواجهه من صعوبات في تحديد هويتها الثقافية إنّما هو ناشئ عن الوهم بأنّ عليها أنْ تختار بين أمرين : إمّا أنْ تكون ألمـانية أو أنْ تكون أردنية . وكانت قد اتّخذت قبل ذلك لها صديقًا ذا نزعات ألمـانية قومية . سعيًا منها إلى التكيّف مع «الهوية الألمـانية» . إلاّ أنّها غدت الآن قادرة على تركه . فيهدّدها . ويهدّد «عصبتها المتنوّعة الثقافة» .

وما يلبث طارق أنْ ينسجم تمامًا مع الحياة في ألمـانيا . غير أنّ كاتيا ما زالت لا ترى فيها موطنها الحقيقي . ويزداد هذا الشعور لديها باطّراد . ويعرف طارق لدى مراجعته لدائرة الأجانب أنْ لا سبيل إلى تمديد الفيزا السياحية الّتي دخل بوسـاطتها إلى ألمـانيا . وأنْ لا بدّ له من مغادرة ألمـانيا خلال ثلاثة أشهر . فماذا يفعل العشيقان؟ أيكون عليهما أنْ ينفصلا انفصـالاً نهائيًا؟ أم هل ثمّة سبيل لـكسب وقت . يجدان لهما فيه دربًا مشتركًا؟







الصور من فوق إلى تحت :
– الوصول إلى فاس : أفراد الفرقة الموسيقية والممثّلون مع أدواتهم في طريقهم إلى المسرح
– الفرقة النحاسية شيل سيك أثناء عرض مرتجل بفاس أعجب الجمهور أشدّ الإعجاب
– لقطة من حفلة في الهواء الطلق أحيتها فرقة شيل سيك النحاسية أمام باب بوجلود بفاس

وتغني الفرقة مجتمعة في آخر المسرحية قصيدة «الشوق الأبدي» .

ومنذ أن كان الإعداد للمسرحية في أطواره الأولى ، كان حُلم أفراد الفرقة كلّهم ، وكان عزمهم أن يعرضوا هذه المسرحية في المغرب أيضًا ، أو في أيّ بلد عربي آخر . ووجدوا عونًا على ذلك من كثير من الأفراد والمؤسّسات ، فانتقلت الفرقة في شهر أبريل من عام 1995 لتعرض المسرحية في المغرب ، فشملت الجولة المسرحية مدن طنجة ، والرباط ، والدار البيضاء ، وفاس ، وأُخذ الجمهور المغربي بالمسرحية ؛ إذ وجد كثير من المشاهدين والمشاهدات من الشباب ، بخاصّة ، مشاكلهم الملحّة معروضة على خشبة المسرح .

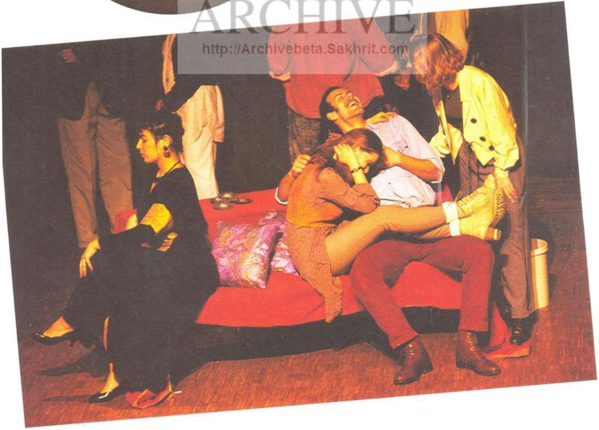
وهكذا ، فإنّ هذه الفكرة المتعدّدة الثقافة ، الناشئة عن العمل المشترك الخلّاق ، المتجاوز للحدود قد أصبحت حقيقة واقعة . وكانت هذه الفكرة نشأت بعد الاعتداءات الّتي حدثت في ألمانيا على ذوي الثقافات الأجنبية أو غير المسيحيين . فيريد الشباب بهذه المسرحية أنْ يلفتوا النظر إلى «الغريب» ، وأنْ يزيدواْ الاهتمام به عامّة ، وبالجار «الغريب» خاصّة .

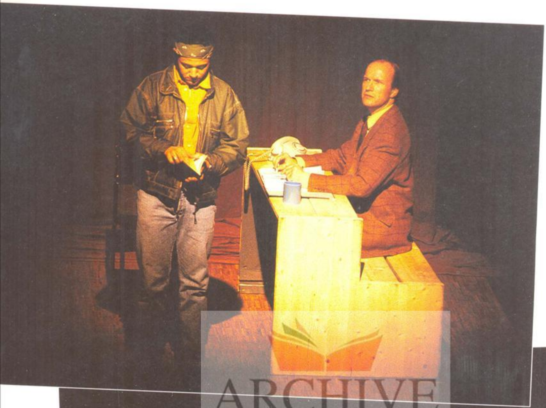
وهناك مساع لكي تتابع هذه الفرقة الدولية الهاوية عروضها في كولونيا .



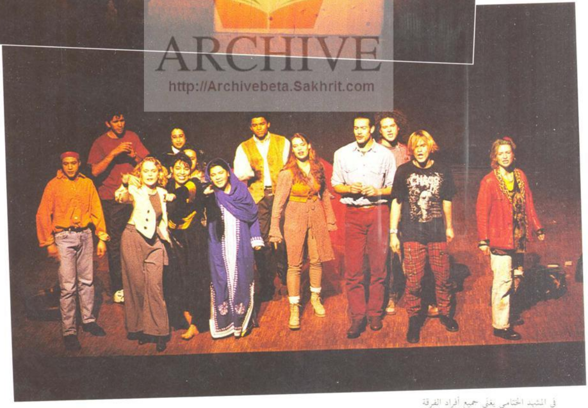
هشام كروري يقدم المسرحية متقمصا شخص الرحالة ابن بطوطة

مشهد من مسرحية «حنين» : حفلة أنس وهرج ، الجميع في مرح سوى سمية التي يبدو عليها قلّة الارتياح





مشهد من مسرحية «حنين» : طارق يحاول في مكتب الأجانب تمديد فيزة الإقامة . لكن الموظف يرفض ذلك



في المشهد الختامي يغنّي جميع أفراد الفرقة قصيدة «الشوق الأبدي»

بمناسبة مرور مئة عام على ولادة ماكس هوركهايمر

حياة بين الشكّ والتعاضد

بيتر هوفمايستر

بدأ صراع هوركهايمر (1) مع العالم البرجوازي في فترة مبكّرة من حياته. فقد تشرّب هوركهايمر، المولود في شتوتغارت ابنًا لصاحب مصنع يهودي، وهو يافع بعدُ مظاهر رئيسية من أفكار تولستوي وشوبنهاور، ومن كارل كراوس وسبينوزا، ومن الثوري الاجتماعي الروسي كروبوتكين، ومن النقّاد الطبيعيين للمجتمع البرجوازي من إبسن وحتّى زولا. وقبل وفاته بفترة قصيرة نشر هوركهايمر أوّل محاولتين أدبيّتين قام بهما وهو شاب، وهما بعنوان «بعد المراهقة». ونرى في هذين العملين المبكّرين نقدًا اجتماعيًا متطرّفًا ممزوجًا بتشاؤم شوبنهاور.

ويجعل هوركهايمر الأخلاق ناشئة عن المشاعر وليس عن العقل، كما أراد ذلك كانْت. ويغدو من أهمّ المصادر الفكرية لالتزامه السياسي والاجتماعي أخلاقية التعاطف لشوبنهاور، والّتي عاد فصادفها لدى ماركس في نظرية المجتمع.

وفي عام 1914 كان هوركهايمر من المناهضين المتشدّدين للحرب. فقد رأى أنّه من الجنون «إتباع إنسانين ماتا في سراييفو بملايين أخرى». ولم يؤثّر فيه كذلك الحماس الوطني للبرجوازية الفلهمية، ولا إعجاب أصدقائه بالحرب. وفي عام 1915 تولّى هوركهايمر، وهو ابن عشرين سنة، مصنع أبيه. فكتب إليه مستاءً من الظلم الاجتماعي الّذي لقاه في معمل الإنتاج الرأسمالي. وفي عام 1918 أصبح ماركسيًا. فعرف الثورة والقمع العنيف «للجمهورية الشيوعية» في ميونيخ، وكتب في تلك الأثناء إلى صديقته: «لا تصدّقي الكذب عن ميونيخ. فليس يسود هنا الجنون والظلم». ورحل هوركهايمر إلى فرانكفورت، ليبدأ فيها دراسة الفلسفة على كورنيليوس. ولمّا كان يزدري الميتافيزيقية والمثالية فقد وقع المذهبُ التجريبي لديه موقعًا حسنًا. وكان هذا المذهب يشعّ من فيِنّا بفضل الآخذين بالحداثة في الأبحاث الاجتماعية. مثل فرويد، وإرنست ماخ، وكارناغ، وفيتغنتشتاين. فهو ينجذب إلى التفكير التحليلي، إلى العلم التجريبي المجرّد. وهو يعارض «الحقيقة العالية النهائية، كما يبشّر بها الدين والمدارس الفلسفية المثالية». فما يسمّى هنا حقيقة ليس إلاّ «تجميل عقائدي للعذاب التاريخي». ولا بدّ من نزع السحر عنه. واتّسم تفكير هوركهايمر في أواخر العشرينات بمواجهته للعقلانية المثالية من ديكارت وحتّى هيغيل، وللاعقلانية

(1) Max Horkheimer



تمثال نصفي من البرونز من نحت كنود كنودسن للفيلسوف الاجتماعي ومؤسّس «مدرسة فرانكفورت» ماكس هوركهايمر

الفلسفية الحياتية للمثقّفين الألمان المحافظين في القرن العشرين. فكلا الاتّجاهين قلّل من شأن العقل. وكانت نتيجة ذلك لاعقلانية وعدمية حاربهما هوركهايمر بجدال ساخر حادّ.

وكتب هوركهايمر عام 1934 أنّ التبرّم الفظّ بالتقنية الحديثة. و«بالتلذذ بالديمقراطية الشاملة». و«بنشاط الأجهزة الإدارية غير ذي المعنى». و«بخيال العالمية وبفوضى الاجتماعي» لا يفضي إلاّ إلى «تأليه القوّة والأهداف الّتي تسعى إليها». ويخلص إلى أنّ التفكير الصحيح لا يقدر على تدمير موضوع النقد. بل يكشفه وحسب. وفي الفترة المتأخّرة من الثلاثينات زاد هوركهايمر من التفريق بين نهجه الفكري وبين النهج التجريبي. وجاء هذا بتأثير من ماركوزه وأدورنو. وطالب في مقالته المشهورة «النظرية التقليدية والنقدية» بالتمسك بالحقائق. ونبذِ كلّ شكل من أشكال الوهم. ورأى أنّ الواقعية الصلبة هي أداة من أدوات النقد العقائدي. لتخليص الفلسفة من «القيمة الأبدية». ولا تحلّ المسائل العلمية مشاكلنا الحياتية. وكذلك فإنّ الغموض الشبيه بالصوفية لا يفعل ذلك. فلا وجود «للغامض». ولا «لمعنى الحياة».

ويسعى هوركهايمر إلى جدلية متحرّرة من الأوهام المثالية. فيجدر طرح مفاهيم الحقيقة «فوق الإنسانية» جانبًا. ولا تستحقّ مفاهيم أنْ تدعي الحقيقة لنفسها إلاّ إنْ كانت قابلة «للتصحيح». وإنْ كانت تصمد في وجه «وسائل المعرفة المتاحة» للعلوم العادية. فالمعياران الوحيدان لحقيقة هما الممارسة والمعرفة التجريبية.

ويرى هوركهايمر في الماركسية نظرية عملية عليها أنْ تثبت جدارتها في البحث الاجتماعي العملي. وهي عرضة دائمًا للإصابة بالفشل: «الحقيقة هي وجه من وجوه الممارسة الفعلية». فالنظرية النقدية تعتني بالمستقبل وليس بالأبد. ويتّفق هوركهايمر في هذا مع البراغماتية الجديدة الأميركية. والّتي كانت تسعى في الثلاثينات إلى إضفاء سمة المذهب الطبيعي على هيغيل. فهي محاولة لتحرير نظرية هيغيل حول «التقدّم من خلال الوعي على الحرّية» من فكرة العقل المطلق. فلا وجود «للذات السامية» بعدُ. وإنّما «لأفرادٍ بشرٍ» وحسب. فلا قيمة بعدُ للمثالية. «ولم تعد إسقاطًا نرجسيًا للأنا الذاتية على المستوى الأبدي». ويُذكّر هذا الفهم بفهم ميشيل فوكول الّذي أتى به بعد خمسين عامًا. وإنْ كان فهمه أقلّ رفقًا. والّذي تناول فيه «النرجسية السامية» (نظام الأشياء. الكلمات والأشياء) والّتي أراد بها مواجهة كانْت وأتباعه. ويتّفق هوركهايمر وفوكول في اعترافهما بدور الصدفة الّتي هي أهل (حسب تعبير فرويد) لتقرير المصائر. وكتب هوركهايمر في مقاله «المادّية والأخلاق» من عام 1933 أنّ النظرية النقدية تقوم على الرغبة في معرفة ما لا بدّ من معرفته. فلا يوجد إطار أبدي للقيم. والأخلاق غير قادرة على تسويغ شيء. وإذا ما وُجدت سياسة تسعى إلى تحقيق الحرّية. والمساواة. والعدل فيجب تقديمها على الفلسفة دائمًا.

فيخلص هوركهايمر. بحقّ. إلى رفض جدوى الموقف المعمِم والأخلاقي. وهو في هذا يتّفق مع الاتّجاه البراغماتي اليوم. فليس من الممكن «أنْ نحلّ في موضع أيّ نشاء». وهو يستبدل مبدأ التعميم عند كانت «بحكم وجودي على الأشياء» ذي طابع فردي. فبدل العلم الميتافيزيقي يحلّ الأملُ بتحسين أساسي للوجود الإنساني. ويقترن شكّ هوركهايمر في مرحلة مبكّرة بالتعاضد وبالإنسان المُعاني. «فنحن لا نرى الناس باعتبارهم المسبّبين لمصائرهم. بل باعتبارهم متأثّرين بأحداث طبيعية عشوائية. ويمثّل ردّ فعل الشعور الأخلاقي على ذلك في التعاطف».

ولا تخفى في حديثه عن «التعاضد في الحياة بشكل عامّ» آثار ميتافيزيقية التعاضد لشوبنهاور. فهذه الميتافيزيقية المتشائمة تحتلّ مركز تفكير هوركهايمر.

وبعدما هاجر إلى الولايات المتحدة في عام 1933 وبتأثير من ماركوزه ونتيجة لنقد هذا النصّ الأساسي للنظرية التقليدية والنقدية. عدّل هوركهايمر في نظريته. فكان أهمّ ما تناوله التغيير هو فكرة «الحقيقة المشعّة». فقد تخلّى عنها بسبب «مظهرها الخادع». بحيث جعلها تتحقّق من خلال المادّية. وكانت نتيجة ذلك شكّ جديد تمامًا بالعلم.

وترجع هذه الأفكار إلى عام 1937 وهي ردّ فعل مباشر للقاء بالفلسفة الوجودية الّتي أتى بها هايدئيغر الشاب. وما تصدّى هوركهايمر لإعجاب زملائه بهايدئيغر. ولا لافتنان أترابه بالحرب. وعلى الرغم من البون بينه وبين هايدئيغر. إلاّ أنّه أعجب بما في فلسفته من «معارضة للشوق للوصول إلى مغاز جديدة». فالكينونة الإنسانية هي الكينونة. حتّى الموت. فهي النهاية المجرّدة. ونعت هوركهايمر في محاضرته الّتي ألقاها بمناسبة حيازته درجة الأستاذية في عام 1931

فلسفة هايدئيغر بأنها فلسفة سوداوية . وأنها ألغت «وظيفة التسامي» .

وهاجر هوركهايمر إلى أميركا بوصفه كبير مفكّري معهد الأبحاث الاجتماعية الّذي هاجر معه إلى أميركا . واستطاع هوركهايمر بمكانته المشار إليها أنْ يجمع من حوله مفكّرين ، من مثل أدورنو ، وماركوزه ، ونويمان ، ولوفنتال ، وبنيامين ، وكثيرين سوى هؤلاء . ووضع برنامجًا للأبحاث استطاع أنْ يقرن على مستوى عال علومًا متباينة تباينًا شديدًا بعضها إلى بعض ، مثل علم الاجتماع ، والفلسفة ، والأنثروبولوجيا ، والاقتصاد الوطني .

وبالإضافة إلى الدراسات الّتي كتبها في مطلع الأربعينات حول نقد العقل الذرائعي وحول منطق الصراع من أجل البقاء المجرّد . فقد كتب مع أدورنو في عام 1944 كتابًا من أكثر الكتب أثرًا في قرننا هذا . وهو كتاب «جدلية التنوير» . وقد زادت صداقته لأدورنو . وهي أهمّ علاقة له على الصعيد الفكري . من نزعته المبغضة للإنسان . من حيث اعتقاده أنّ العالم لا يمكن تغييره . فعمّ اليأس أعماله . وبعد عودته إلى ألمانيا . لم يعد يعهد بملاحظاته المتّسمة بالحدّة . وباليأس في وقت معًا . إلاّ لكراسة «مذكّراته» . والّتي لم تُنشر إلاّ بعد وفاته في عام 1973 .

وهي تكشف قدرًا من العجز والحيرة . بل قدرًا من فتور العزيمة في محاولة بناء المضامين النقدية للمفاهيم النظرية في تقنيات التشخيص . وكانت النظرية النقدية قد فقدت حينها قيمتها . وخضعت لتأثير جدلية التنوير على حساب الإيمان بالعقل . وكان يأس هوركهايمر قد بلغ عام 1941 مبلغه .

ويتّضح في مقاله «نهاية العقل» أنه فقد ثقته بقوّة التراث البرجوازي ، وبالمضامين اليوتوبية للمثل البرجوازية ، أي بالقدرة العقلية للثقافة البرجوازية . وبهذا فقدت النظرية النقدية أهمّ مضامينها . فيبدو كأنّما انتفى العقل من الواقع تمامًا . ولم يبق سوى تصوّر يدمّر العقلُ بمقتضاه نفسه بنفسه ، ويستبق هذا التصوّر الوجوهَ الأساسية للنقد المتجدّد للتقدّم كما ظهر في السبعينات .

ولم يستطع هوركهايمر ، كما فعل أدورنو ، مثلاً ، أنْ يعوّض ما يحسّه من فقدان للثقة بالعلم من خلال فكرة الفنّ الحديث ، باعتبار أنه يمثّل في الحياة «الحقيقية» سبيلاً من سبل الحرّية . وما أعاقه عن ذلك إلاّ أنّ فهمه للفنّ كان تقليديًا . وخلافًا لأدورنو الّذي كان من أتباع مدرسة كانت فلم يكن هوركهايمر قادرًا على أنْ يجمع بين نقد شديد للعقل وبين التحيّز تحيّزًا شديدًا للعقل وللاستقلال في وقت معًا . فقد كان هذا هو الطريق الّذي ضرب فيه أدورنو حتّى وصل إلى فكرة الجدلية السلبية . وهو الطريق الّذي لم يستطع هوركهايمر سلوكه . فقد ربطه تفكيره . على غير وعي منه ، مع التصوّر العدمي الّذي شاع منذ نيتشه عن الفراغ المزعوم غير المحتمل للحرّية .

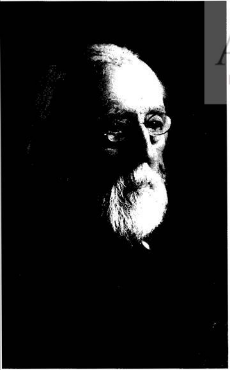
فإنْ كان الأمر كذلك . فإذا كانت «المأساة في الأخلاق» كما يقول هيغيل غدت «غير ممكنة التجنّب» . فليس هناك إذن إلاّ بديل واحد ، وهو بديل عرفه هوركهايمر ، وقبل به : فلا بدّ للمرء من احتمال هذا التناقض . وذلك من خلال الاستقلال الدنيوي للفرد ، وبزهد تامّ في كلّ إيمان مبني على الوحي ، بحسب تعبير أدورنو .

ما هو واقع الدراسات الشرقية في ألمـانيا؟

هوغو فون غرايفنكلاو

تصعب الإجابة على هذا السؤال. على المشتغل المهتم بالدراسات الشرقية أو الدراسات الإسلامية بصورة خاصة. وثمة مختصون في هذا المجال يلحون على العزلة المهنية التي يقعون فيها دونما وعي منهم، عادة، فتراهم كرأس الجسر الذي آل إلى إهمال لغفلة أصحابه عنه. وهؤلاء يُعدّون من المختصين في الدراسات الشرقية على النمط القديم، فيرى الواحد منهم نفسه متخصصًا في اللغة في المحل الأول، ويعتني، أكثر عنايته، بالفترات الإسلامية المبكرة. ومن أشهر ممثلي هذا الاتجاه تيودور نولدكه (1) وورودي باريت (2). أما المجموعة الأخرى، صاحبة الاتجاه الجديد، فتشمل المتشغلين بالدراسات الإسلامية ممن يعتنون عناية كبيرة بالأوضاع الاجتماعية والسياسية في الشرق الأدنى، ويتخذون المعرفة باللغات الشرقية وسيلة تساعدهم في أبحاثهم وحسب. ولا بد من الإقرار بأن هذا التخصص يعاني بعدُ من كثرة الأسماء والمفاهيم: فهناك الدراسات العربية، والدراسات الشرقية، والعلوم الإسلامية، والدراسات الإسلامية. فهذه التسميات تُستخدم على كثرة دونما تفريق فيما بينها، في العادة. على أنه يُقصد بها من حيث المبدأ التخصص نفسه، أي الاشتغال العلمي بالتاريخ، والدين، والثقافة، واللغة، والسياسة في الشرق الأدنى.

ويمكن للطالب دراسة هذا التخصص في نحو خمسة وعشرين جامعة ألمانية، حيث تسود في أغلب تلك الجامعات النزعة المحافظة، أي اللغوية. في حين أن الاشتغال والبحث بالشرق الحديث لا يدرّس إلاّ في جامعات قليلة، مثل هامبورغ، وبرلين، وبون، وبامبيرغ، وتوبنغن، وفرايبورغ. ومنذ الوحدة الألمانية تحوّلت لايبتسيغ إلى الاهتمام باللغة هي



تيودور نولدكه عميد الدراسات الشرقية في ألمانيا

(1) Theodor Nöldeke (2) Rudi Paret

الأخرى. بعد أن كانت في العهد الشيوعي السندان الّذي يُصنع عليه الخبراء في شؤون الشرق.

أمّا أسباب إيلاء الدراسات الشرقية أكثر اهتمامها للغة فترجع إلى القرن التاسع عشر. فقد كان الاتّجاه الرومانسي في ألمانيا هو الّذي جعل من هذا التخصّص العلمي مجالاً للتذوّق الجمالي. فقد أثار الشعران العربي والفارسي المترجمان إلى الألمانية الشعراءَ الألمان وفي مقدّمتهم غوته (الديوان الغربي الشرقي). وأقبل الجمهور مختارًا على الإعجاب بغرابة الشرق وبرسالته الأخلاقية والجمالية. وفي فترة التنوير شاعت المقولة المعروفة: الضوء أتى من الشرق. واتّخذ الفلاسفة الشرقَ مثالاً يناهض مثال الدولة السلطوية في الغرب ومبرّراتها الدينية. وأفاد شعراء ونقّاد، مثل ليسينغ (3)، من روح ذاك العصر ودعوا إلى الإنسانية وسعة الصدر، كما في «ناتان الحكيم». ومن طريف الأمر أنْ يكون الأمراء الألمان هم أوّل من أسّس مقاعد الدراسات الشرقية في ألمانيا.

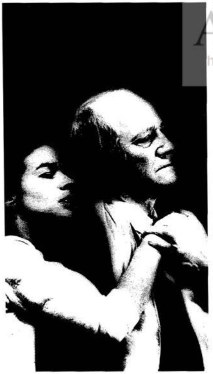
غير أنّ الزمان عاد فتغيّر. فعن طريق تذكّر الحروب الصليبية أصبحت صورة الشرق في أوروبا في منتصف القرن الماضي تجسيدًا للاعقلانية، ومرادفة للتعصّب الديني. بل وجاء ما هو أسوأ من ذلك: فقد انحطّت الدراسات الشرقية لتصبح أداة تلبّي مطالب الإستراتيجيات الاستعمارية. وحلّ الاهتمام باللغة في ألمانيا محلّ الشعر، وأصبح الاهتمام بالتاريخ منهجًا علميًا يُعتدّ به.

ثمّ أفضت أزمة النفط في الستّينات إلى تحوّل مدفوع بدوافع اقتصادية وسياسية. وظهر تنوّع في المنهج. وتدلّ المعاهد ومجالات البحث الّتي قامت في ذلك الوقت على حجم هذا التنوّع.

ولكنْ، لا بدّ لك من البحث المدقّق حتّى تجد أثرًا لعمل المختصّين في الدراسات الشرقية أو صدى له في الحياة العامّة. فهؤلاء يَعدّون الظهور في وسائل الإعلام نزولاً إلى العوام. فلست تستطيع أنْ تستذكر سوى بضعه مختصّين أبدوا استعدادًا خلال حرب الخليج لتفسير ما يحدث هناك وبيان أسبابه. هذا مع أنّ مستقبل هذه المهنة يكمن في التعريف بالثقافة، وليس في الكمون في أبراج التخصّص العاجية.

وليس يمكن أنْ يتوقّف هذا الهدر للقدرة الفكرية إلاّ إذا قامت في ألمانيا مؤسّسة مشابهة لمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية في لندن. فيكون من مهامها أنْ تضع تصوّرًا لمهنة المشتغلين بالدراسات الشرقية، وأنْ تحضّر الدارسين فيها لسوق العمل. وما تزال الدراسات الشرقية في ألمانيا حتّى اليوم أقرب إلى الدراسة التكميلية لدارسي القانون أو الصحافة، مثلاً. والجمع بين هذه التخصّصات مشاكله وعيوبه، بل ويكون مدمّرًا أحيانًا. فيتخرّج دارسون ذوو اتّجاهات سلبية، غدت آثارهم الكاوية في وسائل الإعلام عامّة جلية.

ومع ذلك، فإنّ متطلّبات الدراسات الإسلامية كثيرة. فيجب أنْ يعرف الطالب الإنكليزية والفرنسية قبل البدء بالدراسة، ثمّ عليه أنْ يتعلّم العربية، بالإضافة إلى لغتين أخريين، مثل الفارسية والتركية.



مشهد من مسرحية ليسينغ «ناتان الحكيم». دار مسرح دوسلدورف، 1983

(3) Gotthold Ephraim Lessing

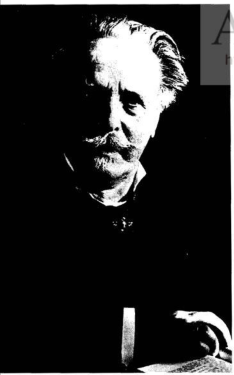
وأمّا إذا أراد الطالب الحصول على درجة الدكتوراه فلا بدّ له . إلى ذلك . من اجتياز امتحان في اللغة اللاتينية . ويكون من نتائج هذه الدراسة الصعبة التي تدوم عدّة سنوات أنْ يقطع ما نسبته ثمانون إلى تسعين في المئة من الطلاب الدراسة دون إنهائها . وتكون الموادّ المدرّسة غير مرضية أحيانًا . فربّما لا يتابع الطالب في الفصل التالي ما كان بدأه في الفصل السابق . وقد تُعالج . أحيانًا . موضوعات غير ذات بال . كأنْ يتناول أحد المساقات المشاكل الفنّية الّتي يواجهها المطوّعون في السعودية . أو السبل الّتي اتّبعت للرقابة على الصنّاع والحرفيين في دمشق في القرن التاسع عشر .

ولا بدّ للدراسات الإسلامية أنْ تغادر قمقمها الأكاديمي . وعليها أنْ تسرع في ذلك . فالعالم العربي أهمّ من أنْ يكون مجرّد موضوع لحلقات بحث رومانسية . أو أنْ يُترك تناوله . وهذا أشدّ سوءًا . للمتشدّقين من أهل الدعاية السياسية وفقهاء وسائل الإعلام الّذين مضوا يبحثون عن تصوّرات عدوانية في العالم العربي . فوجدوها . وهم لا يتورّعون عن ترداد الكليشهات المستهلكة نادبين ناحبين .

ولعلّ المصالح الاقتصادية هي الأقدر على دفع السياسة إلى إعادة تقويم العالم العربي تقويمًا واقعيًا . قد غدا الآن ضروريًا . غير أنه ليس ثمّة ما يدلّ على ذلك .

وبقي أنْ نتساءل عن الدوافع الّتي تدفع الطلاّب إلى الإقبال على الدراسات الشرقية . فإذا ما تركنا جانبًا العمليين والباحثين عن هوية . لم يبق لدينا سوى الرومانسيين . وينتمي هؤلاء . فيما يبدو . إلى جنس من الطلاّب يكاد ينقرض ؛ إذ لا بدّ لمن يقبل على دراسة هذا التخصّص من شوق كبير لمعرفة الشرق . إذا ما أراد أنْ يشتغل بذلك عمره كلّه . ولا بدّ لكلّ دارس للشرق من الاطّلاع على ما كتبه كارل ماي (4) عن الشرق . حتّى وإنْ كان ذاك كتب ما كتب من وجهة نظره الأوروبية . غير أنّه . وكان علّم نفسه بنفسه . أدرك بالحدس ما تتّسم به العقلية العربية من تنوّع . وما تتّصف به من ميل إلى العاطفية . قياسًا إلى ما تتّسم به أوروبا من عملية . وممّا يعين الدارس أنْ يكون له هوى بالشرق . يحميه من النزعة الاستعلائية إزاء الشرق في ألمانيا . أو من الاتّهامات المتكرّرة الّتي يطلقها المشتغلون بالدراسات الإسلامية من ذوي الرءوس الجوفاء . والّذين يبيحون لأنفسهم . لأنّهم يتكلّمون العربية وليسوا مسلمين . أنْ ينسجوا من وحي خيالهم نظريات عن تآمر المسلمين على أوروبا . وليس يُقصد . على أيّة حال . من دراسة ثقافة العرب دراسة ذات منهج تاريخي صحيح من وجهة نظر واقعية ممالأة العرب . وإنّما على هذا التخصّص أنْ يتحوّل الآن إلى جسر للتنقّل بين الثقافات على نحو يزيد على ما هو كائن اليوم . وأنْ لا يكتفي بتعليم طلاب فرادى يجولون في العالم العربي . مثلما فعل كثير من العلماء والمغامرين الألمان في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

الأديب كارل ماي



(4) Karl May

ديوان شعري جديد
لفؤاد رفقة مُترجم إلى الألمـانية

كارل نويفيرت

ينبوع جنّات
بئر مياه حيّة
وسيول من لبنان.
استيقظي يا ريح الشمال وتعالي يا ريح الجنوب.
هبّي على جنتي،
فتقطر أطيابها.

استخدمت هذه الآيات من نشيد الأناشيد في الكتاب المقدّس للترحيب بالترجمة الألمانية للديوان الشعري الأخير لفؤاد رفقة «قصائد هندي أحمر». وكان هذا الديوان صدر في بيروت عام 1993، ولم يكد يمضي عام على صدوره حتى صدرت الترجمة الألمانية له عن دار النشر هايدرهوف فرلاغ (1). ولم يُرد بهذه الآيات الإشادة بما في أبيات رفقة الشعرية من نضارة وحيوية وحسب، وإنّما في الآيات إشارة كذلك إلى اجتماع روح الشمال والجنوب في نفس الشاعر، من خلال نشأته في موطنه العربي، ومن خلال دراسته في أوروبا.

وكانت صدرت قبل ثلاث سنوات عن دار النشر نفسها أوّل ترجمة ألمانية لأشعار رفقة، وكانت تلك ترجمة ديوانه «يوميّات حطّاب»، ولكنّها اليوم نفدت. والآن، صدر في شهر مايو من عام 1995 في بيروت ديوانه الجديد «جرّة السامري». والترجمة الألمانية لهذا الديوان قيد الإعداد الآن.

فما سرّ هذا الاهتمام الكبير بهذا الشاعر الهادئ؟ ويجاوز الاهتمامُ به الاهتمامَ بالشعراء العرب المشهورين. ويتجلّى في الأمسيات الشعرية التي أحياها رفقة في الأعوام المنصرمة في ألمانيا.

والسبب في ذلك لا يرجع فقط إلى أنّ هذه الدواوين الأنيقة صدرت عن دار للنشر اشتهرت بين قارئي الشعر شهرة بعيدة، على صغرها، بحسن اختيارها لما تنشره من أدب عالمي غير ألماني. فبالإضافة إلى أعمال فؤاد رفقة، نشرت هذه الدار أعمالاً لغير واحد من حملة جائزة نوبل في الآداب من غير الألمان. وممّا يدلّ على جديّة دار النشر هذه فيما تنشر أنّها تنشر النصوص المترجمة جميعًا باللغتين، الأصلية وبترجمتها الألمانية جنبًا إلى جنب.

ولا يقتصر السبب كذلك على أنّ الديوان الأوّل قدّمه أسعد خير الله، وهو عارف متضلّع بالشعر العربي الحديث. وقد أضاف هذا المترجم كلمة تعقيبية إلى الديوان، عرّف فيها الجمهور الألماني بسيرة حياة فؤاد رفقة وبموضوعاته الشعرية. كما أنّ السبب ليس وحده أن قد درس فؤاد رفقة في ألمانيا عدّة سنوات، وحاز درجة الدكتوراه من جامعة توبنغن ذات الشأن على رسالة حول الجمالية في عمل الفيلسوف هايدئيغر. ولا بدّ أنّ القارئ يعلم أنّ هذا الشاعر يعتاش من عمله أستاذًا للفلسفة في جامعةٍ ببيروت التي دمّرتها الحرب الأهلية والتي يُعاد بناؤها ببطء، يشرح فلسفة هيغل لجيل جديد من الدارسين، قد عرفت حياتُه أقصى حالات التدمير من خلال الحرب الأهلية.

ويعجب المرء من أنّ فؤاد رفقة لم يكتف بترجمة الشعر الألماني إلى العربية – فقد ترجم قصائد هولدرلين الغنائية، وقصائده التأمّلية، ورباعيّاته المتأخّرة، كما ترجم «ترنيمات لليل» لنوفاليس، وقصائد تراكل، وقصائد ريلكه التأمّلية – وإنّما ترجم كذلك للناشئة في عمله اليومي أفكار هيغل،

(1) Heiderhoff Verlag

وشيلينغ. ونيتشه. وهوسلر. وياسبرز. وهايدئيغر. وترجم من حين إلى حين. بطبيعة الحال. شيئاً من أعمال كانت. فهو ينقل منذ ما يناهز الثلاثين عامًا أفكار الفلاسفة الألمان الكبار إلى طلابه العرب. ويقرّ له المرء عند اطّلاعه على قصائده الجديدة بأنّ ما فيها من بساطة تثير الدهشة. إنّما اجتمع في الإتيان بها جهد تصوّري. وإطلالة على تاريخ الفكر. وتأمّل بعيد.

ثمّ نحن نعلم عن الفترة الّتي قضاها يتعلّم في الأدب يوم كان محرّرًا في مجلّة «شعر». حيث كان يتولّى مع رفاقه شؤون مسودات الأعمال الّتي كان يرسل بها كثير من الأدباء من أرجاء الوطن العربي كافّة إلى المجلّة. وتعلّم في هذه الفترة عن الأدب الأوروبي كذلك. بل عن الأدب العالمي برمّته. فما زال فؤاد رفقة يروي اليوم عن إعجاب يوسف الخال العائد لتوّه من أميركا بعزرا باوند. وجاء تأسيس مجلّة «شعر» متّفقًا مع تصوّرات عزرا باوند اتّفاقًا بعيدًا، إذ كان يرى ضرورة إيجاد أفق عالمي للأدب المحلّي. وترجم يوسف الخال نفسه بعد ذلك أعمال باوند. وترجم أدونيس أعمال الأديبين الفرنسيين سانت جون بيرس وإيف بونفوا. وترجم سواهما أعمال ت.س. إليوت. ورينيه شار. أو ف. غراسيا لوركا. وفي هذا الإقبال على الأدب العالمي دلالة على الانفتاح والرغبة في الاكتشاف اللّتين كانتا لذلك الجيل المنطلق من الرفاق. على نحو لم يعرفه الأدب العربي منذ قرون. فعندما نعلم أنّ فؤاد رفقة ينتمي إلى ذاك الجيل الّذي ناضل من أجل تحوّل الشعر العربي الكلاسيكي المقيّد من حيث الموضوعات والشكل إلى شعر حرّ. وحديث. ونزّاع إلى التجربة – وبعبارة أدقّ. فقد ساهم في الثورة اللغوية الحاسمة الّتي غيّرت الشعر العربي من عام 1948 في ملامحه الأساسية – عندها يصبح الاهتمام بعمله الشعري الجديد الناضج أقرب إلى الفهم والقبول. بل ويتبيّن من خلال هذا الاستعراض والّذي يكاد يصبح ذا بعد تاريخي أنّ البساطة في أسلوب فؤاد رفقة مكسب مقصود ناتج عن إمكانات الشعر الحديث. غير أنّ القارئ الألماني ما زال. للأسف. غير قادر على تعرّف موقع فؤاد رفقة ضمن الشعر العربي المعاصر على نحو دقيق. فلا بدّ له أنْ يعرف الفوارق بينه وبين أدونيس الّذي يشترك معه في الموطن وسنة الميلاد كليهما. بل الفوارق بينه وبين شيخه يوسف الخال الّذي يكبره بثلاثة عشر عامًا. ولا بدّ له كذلك من تبيّن تلك الفوارق إزاء خليل حاوي (1919 – 1982). وإزاء الشاعرين العراقيين. بدر شاكر السيّاب (من مواليد 1926) ونازك الملائكة (من مواليد 1923). وإزاء الشاعر الفلسطيني. محمود درويش الّذي يصغره باثني عشر عامًا. فهو من مواليد عام 1942. فما تُرجم من أعمال هؤلاء الشعراء إلى الألمانية ما زال بعدُ قليلاً جدًا. بالقياس إلى ما تُرجم من أعمالهم إلى الإنكليزية والفرنسية. فأكثر الجمهور المهتمّ بالأدب عامّة في ألمانيا لا يعرفهم. وتقتصر المعرفة بهم على قطاع صغير من المشتغلين بالدراسات الشرقية.

وفي ضوء هذا يلحّ السؤال: كيف استطاع فؤاد رفقة أنْ يجد جمهورًا ألمانيًا مهتمًا بشعره؟

ويتّخذ الديوان الشعري الثاني عنوانًا لم يألف الشعراء العرب اتّخاذ مثله لدواوينهم: «قصائد هندي أحمر». ومن الجليّ أنّ القصائد نفسها لا تحمل إلاّ إشارات قليلة محدّدة إلى الهنود الحمر. مثل القصيدة الأخيرة ذات العنوان «أسطورة تاكوما». وإنّما يُراد من عنوان الديوان أنْ يعبّر. شأنه شأن عنوان الديوان الّذي سبقه. عن اختيار الشاعر التقرّب من التعامل مع مظاهر الطبيعة الّتي يقترن بها بعيدًا عن التقنية. وعن اختياره لنمط من التعامل مع العناصر والفصول يفارق أسلوب الحياة الغربية. بما يشمله هذا التعامل من تجارب روحية. دون أنْ يكون في ذلك إلحاح على الجانب الديني. أو إبراز للبعد العقائدي فيه. ويُظهر بعدُ اللبناني. ابن المتوسّط، عن الهندي الأحمر الأميركي الشمالي بصورة خاصّة مقدارَ النقد الشديد الّذي يوجّهه رفقة لأسلوب الحياة الأميركي الغربي. وإذا ما أردنا أنْ نصف موقف رفقة وصفًا إيجابيًا قلنا إنّه نداء إلى تواضع جديد ينعكس على الذات. ولكنّ الأنا لا تقع هنا في القنوط واليأس. بل هي تسعى إلى التواصل مع الأشياء البسيطة في الحياة. حتّى ولو اقتصر التواصل على البصر. فلا يريد فؤاد رفقة بذلك الحديث عن التراث الشعبي للهنود الحمر. أو إطلاق أقوال في الحكمة معزولة تستعير أقنعة شعوب غريبة. وإنّما ردّ الإنسان إلى مستواه الّذي خُلق عليه. خاصّة. وإنْ كان لا يصرّح بذلك. في ضوء فشل الحضارة المدنية المعاصرة.

وكما أنّك لا تجد في الديوان الطابع الهندي الأحمر الّذي يوحي به العنوان. فكذلك لا تجد فيه الطابع اللبناني المحلّي للقرى المسلمة أو المسيحيّة إلاّ على قلّة شديدة في بعض القصائد. فشعره يتناول طبيعة عامّة. وإنْ كانت تحمل بطبيعة الحال

بعض سمات متوسطية. فكرم الزيتون في قصيدة «الحراسة» جزء أساس من الواقع اللبناني. وسمة من سمات الموطن المباشر لرفقة. وليس كما أراد أحد الكتّاب الألمان مجرّد مشهد ممّا تعرّفه في رحلاته. أو حتّى جزءًا من ذكرياته الأدبية. إشارة ما يرد في الكتاب المقدس. أمّا أنّ فيه إشارة إلى ما جاء في الكتاب المقدّس. فذلك ما يعرفه قارءو الأناجيل. وفي هذا السياق يمثّل اجتماع «الصابرين» القديمين. أيوب العبري وأوديبوس اليوناني. الذروة الأولى في هذا الديوان. ويحسن بالقارئ الألماني إنْ تذكّر أنّ لبنان يقع. من وجهة نظر جغرافية صرفة. بين اليونان والبلاد المقدّسة.

ويلحظ المطّلع على الديوان أنْ لا أثر مباشرًا للحرب الأهلية في قصائده. ولكنّ الآثار غير المباشرة للحرب في الديوان أوضح وأعلى شأنًا: الصراع من أجل استعادة الأشياء البسيطة في الحياة. والجلوس تحت سنديانة ومراقبة صقر يطوّف في السماء في ضوء الغروب الهادئ تجربة جميلة للإنسان الّذي يسافر في نهاية الأسبوع هربًا من المدينة الصاخبة المضطربة. إلاّ أنّها. على أيّة حال. غير ذلك عند إنسان تدمّرت مدينته نتيجة حرب أهليّة غير ذات معنى. كما أنّ النقد الاجتماعي العامّ يتمّ بتحفّظ بالغ: فيتناول الدور السخيف الّذي يلعبه اضطراب ما يسمّى بالحياة الحديثة. وتدميرَ الطبيعة عن طريق المضي في البناء بلا حدود. وثمّة أهميّة كبيرة للغاية من التجربة الطويلة في الحياة: الانسجام بين الإنسان والكون. والهدوء الداخلي. وتتمثّل الذروة في هذه المسيرة الحسيّة بين العناصر والأزمان في مجموعة من قصائد الحبّ الخريفية.

و«قصائد هندي أحمر». شأنها في ذلك شأن «يوميات العجوز» لأنغريتي. سلسلة قصائد عن التقدّم في العمر كذلك. فلدى ظهور الديوان كان الشاعر قد بلغ الثالثة والستّين. فبدأ يتفرّغ تدريجيًا من العمل في الوظيفة. وينظر إلى الخلف. وإلى الأمام أيضًا. لكنّه لم يكن ينظر بعيدًا في هذا الاتّجاه. فقد كان ينظر إلى الموت. دونما وجل. وينشأ افتتان بالتقدّم في العمر. افتتان بالوفاء. أو ربما كانت العبارة أدقّ إذا قلنا افتتان بالخريف. افتتان يصف التغيّر في النظرة إلى الحياة لدى هذه الانعطافة في مجرى الحياة بعبارات موجزة قاطعة.

رجل وامرأة
في سرير الكون
يصيران أجسادًا
في جسد واحد.

إنّ تداخل الطبقات الحسّية (بما فيها من إشارات إلى سفر التكوين في الكتاب المقدّس). يضفي على هذا الرباعي تناقضًا لا يمكن إدراكه: كيف يكتشف الإنسان نفسه؟ كيف يصبح الإنسان إنسانًا فعلاً؟ وفي قصيدة أخرى. ولعلّها أجمل ما في هذه السلسلة. «جسد وحيد». يقتبس فؤاد رفقة صراحة العبارة الرئيسية من العهد الجديد:

«يصيران جسدًا واحدًا»

ثمّ يمضي الشاعر من خلال تجربته الطويلة في الحياة. فيتساءل دهشًا:

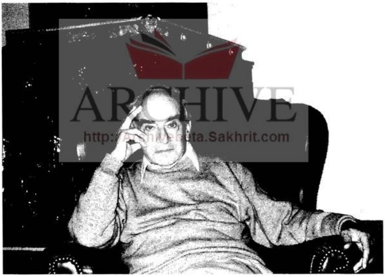
يصيران روحًا واحدة
في جسدين.
فأيّهما أعظم. أيّها السيّد!

ويبقى وضع الشاعر العربي. المسيحي الديانة. حسّاسًا في سياق النزعات العلمانية والإسلامية. وما كان القارئ الألماني ليعبأ كثيرًا قبل عشرين عامًا إنْ كان الشاعر العربي الّذي يقرأ له سنّيًا. أم شيعيًا. أم علويًا. لكنّه يعرف اليوم أنّ الفروق الضئيلة بين هذه المجموعات قد تكون قاتلة. لذا. تجد القارئ الألماني يتنبّه تنبّهًا أكبر إلى العناصر المسيحية في قصائد شاعر عربي معاصر. ولعلّه يجد هذه العناصر مألوفة لديه. مشتركة بينه وبين الشاعر.

ثمّ إنّ فؤاد رفقة. بالإضافة إلى عمله في تدريس الفلسفة وإلى كتابته للشعر. مترجم للكتاب المقدّس. فما تركه يوسف الخال من العهد القديم بسبب وفاته. ترجمه رفقة إلى العربية الحديثة. ولا يُقصد بذلك العربية المحكية في المقاهي. ولا العربية المائلة إلى التقليدية. الحريصة حرصًا شديدًا على الشكلية. والّتي يستخدمها السياسون العرب. وليس يُراد بها كذلك العربية «الفصيحة» المستخدمة في الصحف. والملوّثة بكثير من العبارات الإنكليزية والفرنسية. والّتي تُدخل أحيانًا

إلى اللغة دونما تدقيق . وإنَّما يُقصد بها انتقاء للمفردات وبنية الجمل . بحيث وصل النصّ المترجم في صياغته مستوى الكلام الإنساني البسيط . وتدلّنا بعض قصائد رفقة على أنّه أفاد من هذا الباب من العمل اللغوي . الترجمة . في لغته الشعرية . في النبرة اللغوية . ولا يستطيع القارئ الألماني . بطبيعة الحال . تلمّس هذه الفروق في أساليب اللغة العربية دونما دراسة طويلة . وتتبّع دءوب لتطوّر مجتمع هذه اللغة . أمّا مَن لم يجد له سبيلاً سوى قراءة القصائد في ترجمة تقترب من الأصل ولا تصل إليه . وتؤكّد على أداء المعنى دون الصياغة الشعرية . فلا بدّ أنْ يتكشّف له من خلال ذلك النغمةُ الّتي تجمع القصائد جميعًا . السياقُ الداخلي . أنْ تتكشّف له القصائد فرادى . فقصائد رفقة ليست أحداثًا منعزلاً بعضها عن بعض . ليست ملاحظات شعرية عابرة . بل هي تجربة مرحلة جديدة من الحياة تتفتّح تدريجيًا .

ولم يقع فؤاد رفقة في هذا الديوان الجديد في الخطر الكبير الّذي لا يقع فيه السياسيون العرب وحدهم . بل ويهدّد الشعراء العرب تهديدًا كبيرًا : التشدّق . والعبارات الضخمة الجوفاء . فلنستمع إذن إلى صوت فؤاد رفقة الهادئ .



الشاعر فؤاد رفقة أثناء إقامته الأخيرة بمركز اللقاءات الأدبية في فيلا فالدبيرتا الواقعة على بحيرة شتارنبيرغر زي

من خلال نظرة الآخر

الهجرة والاندماج في ألمـانيا وفرنسـا

آسيا هرفاتسينسكي

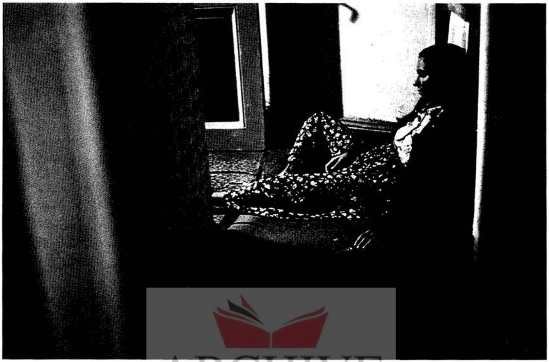
تناولت مجموعة كبيرة من الأفلام، والمحاضرات، وحلقات النقاش، والقراءات الأدبية الّتي أقيمت في توبنغن مسألة الهجرة والاندماج في البلدين المتجاورين، ألمانيا وفرنسا. وكان الغرض من هذه النشاطات التوسّع في النقاش حول سياسة الهجرة. فلا تقتصر، كما هي العادة، على مقابلة الطريقة الألمانية في هذا المجال بالطريقة الفرنسية. ففي حين يبدو النهج الفرنسي أقرب إلى دمج الغرباء من خلال تأكيده على ضرورة قبول الأفراد بقيم الجمهورية الفرنسية والاعتقاد بها، نرى النهج «الوطني» الألماني يعتمد الانتماء العرقي الثقافي للناس أساسًا في قبولهم أو عدمه، وينتهي إلى منع كلّ من هو غير ألماني من الانتماء إلى هذا الشعب. ويتأكّد هذا الفهم لطبيعة النهجين من خلال تتبّع الممارسات الفعلية المعمول بها في كلا البلدين عند منح الجنسية للأجانب.

وسعت هذه النشاطات، بالإضافة إلى المعرض الّذي صاحبها وكان عنوانه «من خلال نظرة الآخر»، إلى النظر إلى الأمور نظرة أكثر تمييزًا. فقد تبيّن أنّه على الرغم من أنّ لكلّ من البلدين ظروفا تاريخية وسياسية خاصّة، إلاّ أنّ ثمّة مجموعة من وجوه الشبه في تاريخ موجات الهجرة الّتي جاءت إلى ألمانيا وفرنسا.

وقد عمل على إعداد هذه النشاطات فرنسيون، وألمان، ومغاربة يعيشون في فرنسا، وأتراك يعيشون في ألمانيا. فمن ضمن الأفلام الّتي عُرضت كان فلم «طعام التنين» للمخرج الألماني يان شوته، كما عُرض فلم «أربعون مترًا مربعًا من ألمانيا» للمخرج التركي المقيم في هامبورغ، توفيق باسر، وفلم «أحبّ فينًا» للمخرج الإيراني المقيم في النمسا هوشانغ اليهاري. وشمل العرض الإنتاج الفرنسي «قصص الغرام تنتهي إلى الخيبة غالبًا» للمخرجة آن فونتين، والفلم «هيكساغون» للمخرج الجديد مالك شيبار، وهو مخرج فتى من أبناء المهاجرين إلى فرنسا. وقد أثارت الأفلام جميعها الإعجاب على أنحاء متغايرة، لتناولها مسألة الاندماج بطريقة مرهفة وغير متحيّزة، بطريقة ساخرة بالذات أحيانًا، كما في فلم «أحبّ فينًا»، أو عن طريق تمثيل الصدمة الثقافية على نحو يهزّ المشاعر، كما في فلم «أربعون مترًا مربعًا من ألمانيا».

وكان هناك، إلى هذا، فلمان من إعداد شباب من «أبناء العمال الوافدين» إلى ألمانيا، صوّر فيهما هؤلاء تفاصيل من حياتهم اليومية. فكانت نتيجة ذلك: فلم بعنوان «دكت! نحن قادمون!»، وهو «كشف للنقاب» ألماني تركي من إخراج يولا غريم، وفلم قصير بعنوان «أحلام وخيالات عن الوظيفة» أعدّه تلاميذ مدرسة وسطى في توبنغن بإشراف مديرهم. وسجّل الفتية والفتيات الأتراك والألمان في هذا الفلم أطرافًا من حياتهم اليومية. ويتّخذ هؤلاء من موسيقى حركة الهيب هوب الألمانية التركية الجديدة لغة للخطاب المشترك بينهم، والّتي تمثّل للشباب جسرًا يقوم بين الشرق والغرب. وقد حاز كلا الفلمين الآن جائزة لقدرتهما على عرض مزيج من المشاعر والأحاسيس المتنوّعة على نحو اتّصف بالاحتراف، مصحوبًا بالنداء للجهتين، الألمانية والتركية، بالنظر إلى الطرف الآخر نظرة مميّزة لا تميل إلى التعميم ولا إلى الشكّ والاتّهام، وبالدعوة إلى احترام العالَم الآخر.

وتمثّل نشاط من أبرز النشاطات الّتي أقيمت في هذه المناسبة في توبنغن بالقراءة الأدبية الّتي قدّمها عزّوز بجاج وبالنقاش الّذي تلاها. وكانت هذه المناسبة المرّة الأولى الّتي

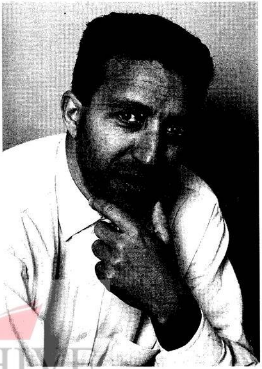


مشهد من فلم «أربعون مترا مربعا من ألمانيا» للمخرج التركي توفيق باسر

تسنح فيها الفرصة في مدرسة بتوبنغن للشباب ، ولأهليهم ، ولمعلّميهم بلقاء أحد الأدباء والحديث إليه .

وعزّوز بجاج أحد أوائل أبناء الجيل الثاني من المهاجرين إلى فرنسا الّذين جاءوها وحازوا نجاحًا فيها . وقد وُلد عام 1957 في إحدى ضواحي ليون ابنًا لمهاجرَين جزائريين ، وحاز درجة الدكتوراه في العلوم الزراعية ، وهو يعمل اليوم عالمًا في ليون . وقد حفزته سيرة حياته إلى تسجيل ما مرّ به ، فقصّ في الوقت نفسه مصير كثير من أبناء بلده في فرنسا . وقد نشر حتّى الآن تسعة كتب . من بينها روايتان . وهو يُعدّ في فرنسا اليوم من أفضل الكتّاب الّذين اختصّوا بالكتابة للشباب . وفي عام 1993 حاز جائزة الكتاب الأوروبي للشباب على كتابه «قوّة الراعي» . وقد تُرجم كتاب آخر له إلى الألمانية بعنوان «لكنّ الأرض كروية» ، فصار له جمهور عريض من القرّاء الألمان .

وهو يعتني في كتبه كلّها بمسألة دمج المهاجرين الجزائريين في المجتمع الفرنسي ، وبمسألة البحث عن الهوية الجديدة بين الشباب من دول المغرب المقيمين في فرنسا بخاصّة . وهذا بالذات هو ما يجعل أعمال بجاج تلقى اهتمامًا كبيرًا في ألمانيا . فاليوم يبدأ في مدارسنا نقاش حيوي حول مسألة الهوية ، فيما يتعلّق بالجيل الثاني من «أبناء العاملين الوافدين» من أصل تركي . ومثل هذا النقاش مألوف منذ حين في فرنسا . لحضر هذه النشاطات موضع الحديث هنا إلى جانب الشباب الألمان شبابٌ أتراك ، وشباب من جنسيات أخرى . وبيّن بجاج بطريقة جليّة ما يعتري مفهوم «الهوية» من أخذ وردّ من خلال ما مرّ به هو نفسه من تجارب : فذكر ما كان يقوله له والداه يوم كان شابًا : «أنتَ لست فرنسيًا . وليس لك أنْ تصبح فرنسيًا ، فنحن عرب وسنرجع إلى بلدنا» . ولكنْ ، في المدرسة كان يُقال : «أسلافنا ، السلتيون . . .» ، «بلدنا . . .» . إلاّ أنّ أباه قال ردًا على ذاك : «لا ، فليس هؤلاء أسلافنا ، ولا هذه بلدنا . . .» . فنشأ لديه عن ذلك انقسام داخلي كبير . وعاش والداه أربعين سنة في فرنسا دون أنْ يندمجا في المجتمع الفرنسي ، لأنّهما ما اهتمّا لا بالبلد ولا بثقافته وإنّما بما كانا يكسبانه فيه من مال ، وبالحديث عن «أسطورة العودة» . وكان والداه يعارضان الزواج من



الكاتب عزوز بجاج الذي هو من أبناء الجيل الثاني من المهاجرين إلى فرنسا

فرنسية . فكانا يريان في ذلك تخلّيًا عن الثقافة العربية . فنشأ - شأنه شأن كثيرين من أبناء بلدان المغرب في فرنسا - مصابًا بهذا «الصدع» في التفكير .

وأبرز بجاج على نحو واضح فكهٍ صعوبة قيام «أنا» مستقلّة ، شخصية فردية ، في العالم العربي ، وفي بلدان المغرب ، وفي المجتمع الإسلامي ، وضرب أمثلة لذلك .

وأكثر ما كان يعني والديه هو أنْ يصبح هو وأشقاؤه «شيئًا» ، أي أنّهم أرادوا لأبنائهم أنْ يحققوا نجاحًا يورثهم مكانة اجتماعية خاصّة ، مثلما هو حال الوالدين في العالم كلّه ، في الأغلب . واليوم ، يحسّ والداه بالفخر حين يريان صورته في إحدى المجلات ، أو عندما يريهما كتابًا جديدًا من كتبه ، حتّى وإنْ كانا لا يستطيعان قراءته . ففي هذا دليل على أنّ ابنهما قد «أصبح شيئًا» فعلاً ، وهذا يدخل السعادة إلى قلبيهما .

وتجد بجاج يجعل السؤال عن العلّة ، «لماذا؟» واسطة العقد فيما يكتب . وهو يرى أنّ أهمّ ما يمكن للمرء أنْ يعلّمه للطفل هو هذا بعينه : السؤال عن السبب والعلّة في كلّ شيء .

وبجاج يقصد من كتاباته إلى «اصطياد» الشباب ذوي الأصل العربي في فرنسا ، مستعينًا باسمه العربي في ذلك ، ليساعدهم على تكوين هوية ثقافية خاصّة بهم ، وهو يرى في ذلك سبيلاً من أفضل السبل إلى حماية الشباب من الوقوع في العقائد السياسية المتطرّفة . وقرّاء بجاج في فرنسا في ازدياد . ويفخر الشباب العرب أو الفرنسيون من أصل عربي هناك بوجود هذا الكاتب ذي الأصل العربي ، المختصّ بأدب الشباب ، والّذي وصل إلى النجاح . ويؤكّد النجاحُ الّذي حازه بجاج ، لدى هذا الجمهور من القرّاء على وجه التعيين ، على صحّة السبيل الّذي طرقه في مخاطبة الشباب وجدواه . فالمرء أنْ يتساءل إنْ كان يمكن نقل هذه التجربة إلى ألمانيا ، وأنت تجد هنا ، على أيّة حال ، بعض الكتّاب من أصل تركي قد بدءوا في الكتابة بالألمانية ، غير أنّ أكثر قرّائهم من الألمان .

ويرى بجاج أنّ «الآخر» ليس إلاّ مرآة «للأنا» ، أي أنّ المهاجرين من دول المغرب - العمّال الوافدين وأبناء الجيل الثاني منهم - هم «مرآة» فرنسا ، والأمر نفسه يجري بطبيعة الحال على ألمانيا وعلى «العمّال الوافدين» فيها . فإذا ما أفلح المهاجرون في اتّخاذ هوية ثقافية خاصّة ، يصلون من خلالها إلى النجاح ، دون أنْ يضطرّوا إلى إنكار أصولهم ، فلا يكون في ذلك تحسين لأحوالهم وحسب ، بل وسيدلّ هذا على مستوى المجتمع الّذي يعيشون فيه .

ثمّ إنّ العقل والنكتة هما خير السبل عند عزّوز بجاج للردّ على العنصرية المقيتة والعقائد المتطرّفة .

عن العيد وليلى وجزيرة مردان

كريم الأسدي

في غروبٍ قديم . هناك في الجنوب القصي . غروب لم تزل تفاصيله مضاءة ألقة في سهوب الذكرى المديدة . تجمّع حشد من البشر عند الشطّ بينما كانت آخر خيوط الشمس الحمراء تتّحد بذرى النخيل فيما طلائع الليل تزحف نحو بيوت الحيّ . حيّنا . الواقع على ضفة النهر والذي أطلق عليه سكّانه «حيّ الأحمدي» خلافا لتسميته الرسمية «حيّ المحمدي» .

كان الوقت صيفا وما زالت الأرض دائخة بلفحات يوم شمسي طويل . لكن ثمّة ريح خفيفة طفقت تحرّك ذوائب سعف النخيل في البقعة الدائرية الصغيرة المقابلة لحيّنا والتي يلفّها الشطّ من كلّ الجهات . . . تلك الجزيرة التي لا يمكن العبور إليها إلاّ بواسطة القوارب كنّا نطلق عليها جزيرة مردان . فمنذ سنين . لا نعرف لها - نحن الصغار - عدَا . جاء العمّ مردان من ضواحي «القرنة» نازحا عبر «الجبايش» إلى «الفهود» . وأنشأ في الجزيرة هذه ميناء صغيرا لبناء القوارب (المشاحيف) (1) .

المرّات القليلة التي كنت أعبر فيها إلى تلك الجزيرة كانت أغلبها برفقة أختي حين تذهب لزيارة صديقتها المدرسية ليلى التي تسكن مع أهلها في الجزيرة المقابلة . جزيرة مردان . التي كنت أعتبرها جنّة نائية يفصلني عنها الشطّ ونصائح أمّي : أن لا أجرّب السباحة مع الأولاد حتّى الضفّة الأخرى خشية أن تغمرني . وإلى الأبد . مياه الشطّ الواسع العميق . . . والحقيقة أنّ جميع الأولاد يتردّدون أمام هيبة الشطّ وقوّة تيّار مياهه ويقفلوا راجعين إلى ضفّتنا قبل انتصاف المسافة إلاّ أولائك الشباب أصحاب المراس في السباحة .

(1) المشاحيف : زوارق خشبية صغيرة مطلية بالقار يستخدمها أبناء الأهوار في تنقّلهم .

في المرّات القليلة التي وصلت بها إلى الجزيرة كنت أذهب في قارب ليلى التي كانت بارعة في التجديف إذ يتوجّب عليها عبور الشطّ مرّتين يوميا على الأقلّ حين تذهب إلى مدرستها وحين تعود منها . عندما تنتهي زيارة أختي لصديقتها نعود إلى ضفّتنا في قارب ليلى التي تودّعنا في الرجوع أغلب الأحيان عند الجرف . جرفنا .

في ذلك الغروب القديم إذَنْ . غروب . غروب الشمس فوق جزيرة مردان المقابلة لحيّنا . كانت الأنظار شاخصة نحو الجزيرة . نحو ذؤابات سعف النخيل . وأعلى قليلا .

النساء خلف المشهد وأمامهنّ وقف بعض الشيوخ . وفي المقدّمة . أقرب ما يكون إلى الضفّة . وقف الشباب والأطفال الذين كانوا يتباهون بقوّة أبصارهم ؛ فالحشد البشري يترقّب ظهور هلال العيد الذي بدا وكأنّه يطلع - أو هكذا خُيّل إلي - من بقعة السماء التي تظلّل ذؤابات سعف النخيل فوق جزيرة مردان . كما لو أنّ للهلال في طلوعه دَيْدَنًا أبديا أن يطلع من هذا المكان بالذات .

كنت أتمنّى أن نرى الهلال من أوّل ليلة حتّى لا يضطرّ أبي وأمّي إلى الصيام في اليوم القادم . فالحرّ عاتٍ . ويوم الصيف لاهب طويل . وكنت أتمنّى أيضا أن أكون أنا الرائي .

ولأنّي كنت أسعف أمّي حين تعجز عن إدخال الخيط في سم الإبرة فتستنجد بي . لذا كنت أثق بعينيَّ مثلما تثق أمّي بقدرتي على الرؤية الواضحة . ولذا كانت تناديني دائما أن أذهب إلى الشطّ وأقف قرب الضفّة مع المراقبين . علّني أرى الهلال فأفوز بهدايا الشيوخ . وهي أكثر الأحيان سلال من الرطب أو قطع نقد معدنية من فئة الدرهم .

كنت أثق بعينيَّ . وأثق بجزيرة مردان . ذاك الميناء السومري

القديم المقابل لحينا . حيّ الأحمدي . الميناء الذي تحذّرني أمّي من العبور إليه سباحةً والاقتراب من أحواض القار الفائرة منه . الأحواض التي يأخذ منها العمّ مردان ورجاله القار اللازم لطلاء السفن التي يبنون .

كنت أثق بعينَي ليلى . ملكة الجزيرة . بعينيها الجميلتين سوادًا وسعةً . وبحاجبيها الطويلين المقوّسين . لذا فإنّي سأرى الهلال بازغًا من مملكة السماء تلك فوق جزيرة مردان .

حينما نعود إلى البيوت وقد ظفرنا برؤية الهلال . يخرج الرجال إلى سطوح المنازل ويعتلون السوابيط (2) القصبية بصحبة بنادقهم من نوع «البرنو» و«الكلاشنكوف» ويلهبون السماء بالعيارات النارية فيما تعلو زغاريد النساء . أمّا من لا يطيق صبرًا حتّى الرجوع إلى البيت . فيصطحب معه بندقيته إلى الشطّ حيث يبدأ بإطلاق النار حال إعلان البشارة . أذكر أنّ أخي الكبير - الذي لم أره مرّة صائمًا - كان يطلق النار من مسدّس بلجيكي الصنع اشتراه من أحد مهرّبي السلاح في الأهوار .

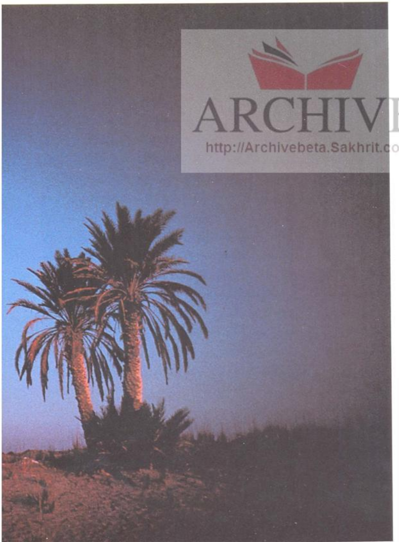
في هذه الأمسية . أمسية رؤية الهلال . سيكسر أبي صيامه بشراب «نومي بصره» ثمّ يتناول رطبتين أو ثلاثًا ويركن بعدها إلى أدعيته وأوراده . فيما ترتدي أمّي فوطتها البيضاء وتبدأ بالصلاة . أمّا نحن . أنا وأخي الصغير . فنهرع بين الفينة والفينة إلى خزانة الملابس التي أُلصقت على واجهتها صور من جرائد ومجلاّتٍ قديمة لنتأكد من وجود ثيابنا الجديدة كما لو أنّ ماردًا من الجنّ يتهيّأ للسطو على الخزانة وما فيها .

(2) السوابيط : دكات مرتفعة عن الأرض مصنوعة من القصب والبردي يبنيها أبناء الأهوار للنوم عليها صيفًا من أجل تجنّب حرارة سطح الأرض .

في اليوم الأوّل من العيد سننتظر الضيوف في الديوانية (3) . كان يتوجّب عليّ البقاء في البيت لأوزّع أقداح الشاي وقطع الحلوى على الزائرين . كانت أختي غالبًا ما تفرش الديوانية في ليلة العيد . تضع النمارق المزركشة فوق السجّاد المحلّي المزين بألوان قوس قزح . ثمّ تأتي صباحًا وتعلّق أعواد البخور في زوايا الغرفة المستطيلة .

كم أحببنا ترويقة العيد تلك المألوفة من القيمر والدبس . كانت أمّ سلمان العقيلية . بائعة القيمر التي اعتادت أن تجلب بضاعتها إلى بيوت الحيّ مع بعض نساء قرية عقيل . هي أوّل زوّارنا الصباحيين . بعدها يأتي حمد جارنا في الحيّ الذي يباغتنا كلّ عيد ونحن على صينية الفطور . كان يبتدئ

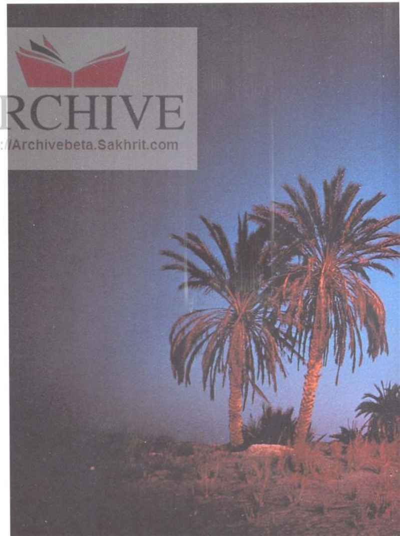
(3) الديوانية : غرفة الاستقبال في البيت الشعبي العراقي .



بالبسملة حين يدخل الدار ثم يختتم زيارته بنكتة . بعدها يأتي عمّي وأبناء عمّي ، أختي الكبرى وزوجها ، حشد من الأقارب والجيران . ولأنّي اعتدت دائما أن أرافق أختي إلى جزيرة مردان في اليوم الثاني من العيد . لرؤية ليلى . لذا فإنّي أسألها كلّما سنحت لي الفرصة طوال يوم العيد الأوّل متى سنذهب إلى ليلى ؟

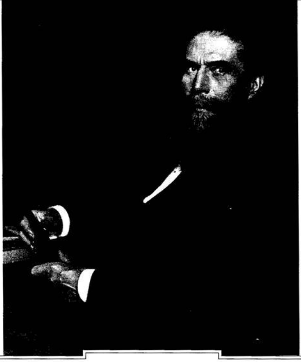
في اليوم الثالث سنذهب جميعا إلى «الحمادية» القرية التي ولدنا فيها والتي اضطررنا إلى تركها لأنّها بعيدة عن مدارسنا . هناك سنزور عائلة عمّي الأكبر وسيهرع هو إلى الباحة بدِقنه الأبيض وكوفيته البيضاء الموشّاة بالسواد لاستقبالنا . والحمادية بيوت في بساتين . بيت عمّي يقع قرب بستاننا الذي ورثناه عن جدّي والذي يجاور بستان عبّاس وبيت عبّاس . وأمام البساتين ينفتح سهب واسع ترعى فيه الأغنام والأبقار عادةً وتغمره بعض الأحيان أمواه الفيضان .

في نهاية السهب تلوح من بعيد بساتين «العقب» بنخيلها السامق . هناك غرس الإنكليز . لسبب ما . أعمدة معدنية في جوف الأرض . ثمّ رحلوا دون أن يعرف الأهلون لهذه الأعمدة المغروسة مغزى . بل إنها تحوّلت إلى ملاعب لأطفال القرية يتسلّقونها حتّى القمّة ثمّ ينحدرون منها . هذه الأعمدة التي قيل فيها ما قيل عند اجتماعات شيوخ القرية : فمرّةً قال أحدهم إنّها علامة لآبار نفط جديدة ، ومرّة قيل إنّها حدود لمعمل ورق سيكوّن قريبا من مادّة البردي التي تمثّل مادّته الخام ، ومرّةً قيل إنّها لموقع أثري . أمّا الأطفال فكانوا مأخوذين بالرعدة التي تسري في قلوبهم نشوةً وحبورًا وهم ينزلقون من أعلى الأعمدة إلى أسفلها معانقين إيّاها بأذرعهم الصغيرة .



اليوم هو الثالث والعشرون من ديسمبر 1993 . كنت عائدا من مكتبة الحيّ الذي أسكن في برلين . حين دلفت إلى شقّتي سمعت أصوات خراطيش تأتيني عبر الشبّاك . تذكّرت العيد . قلت تذكّرت العيد . أعني ذكّرتني أصوات الخراطيش هنا بالأعياد هناك . فأنا أعرف تماما أن العيد هنا سيبدأ . وأوّل معالم العيد هو إيغالي في وحدتي وانفضاض البشر من حولي . منذ ثمانية أعوام وأنا أعيش هذه المفارقة : العيد يحيلني إلى وحدة شبه مطلقة . يتركني أيّاما لجدران الغرفة . فالجامعة عطلت قبل أيّام . المكتبة ستعطل غدًا . وستقفل أبوابها الحانات .

غدًا سيبدأ العيد . اليوم الأوّل من العيد . لذا فإنّي أحاول أن أسأل أختي فيما إذا كنّا غدًا سنذهب إلى جزيرة مردان لرؤية الهلال فوق عين ليلى .



مئة عام على اكتشاف الأشعّة السينية

ميشائيل شتاينهاوزن

يوم اكتُشفت الأشعّة السينية ، عام 1895 ، بدأ بذلك عهد جديد للطبّ ، والتقنية ، والعلوم الطبيعية .

للإنسان . فيما يحلم . حلمان كبيران . أوّلهما أنْ يرى خلال الجدران . وثانيهما أنْ يصبح غير مرئي . أيّان شاء . أمّا الحلم الثاني فما يزال مستعصيًا اليوم على التحقيق . لكنّ الحلم الأوّل تحقّق في الثامن من نوفمبر من عام 1895 .

وقد غدا هذا الاكتشاف الفيزيائي أكثر الاكتشافات الفيزيائية شهرة في العالم كلّه . وذلك لما يشتمل عليه من إمكانات متنوّعة . فيفيد منه الطبّ . والكيمياء . والفيزياء . والتقنية . والفنّ . بل وحتّى علم الآثار .

أمّا مكتشف هذه الأشعّة . وكان ولد قبل مئة وخمسين عامًا . فهو فيلهلم كونراد رونتغن (1). وتنسب الأشعّة إليه في بعض اللغات فتسمّى أشعّة رونتغن . وكان زملاء رونتغن من العاملين في جامعة فورتسبورغ يرون فيه حتّى عام 1895 زميلاً يستحقّ التقدير . تزيد كتاباته العلمية على خمسين عملاً . ولكنْ . لم يكن في أدائه العلمي ما يدلّ على قدرته على الإتيان بذلك العمل العبقري الّذي أتى به في تلك الليلة من شهر نوفمبر . والّذي جعل اسمه معروفًا في العالم كلّه دفعة واحدة .

وكان العالَمَ حظي في ذلك العام . 1895 . بعدد من

(1) Wilhelm Conrad Röntgen

الاختراعات والاكتشفات التقنية الرائعة . فقد أمكن في ذلك العام نقل المعلومات لاسلكيًا باستخدام موجات هيرتس . واخترع الأخوان لومير في العام نفسه «الصور المتحرّكة» . السينما . غير أنّ اكتشاف رونتغن جاوز هذين الاختراعين بمقدار كبير : فقد أضاف إلى حواسّ الإنسان الخمس حاسّة سادسة . فقد اكتشف نوعًا جديدًا من الأشعّة تستطيع اختراق الأجسام الصلبة . وإظهار بنائها على لوحات ضوئية . وقد حاز رونتغن عام 1901 على هذا الاكتشاف أوّل جائزة نوبل تُمنح في الفيزياء .

وكان هذا الاكتشاف الكبير جرى ضمن تجربة فيزيائية عادية . فقد أراد رونتغن اختبار أشعّة الكاثود في أنبوب زجاجي مفرّغ ذي إلكترودين . ولما أراد حجب أشعّة التفلور الناشئة عن الأنبوب الزجاجي . لفّ الأنبوب بورق أسود . إلاّ أنه لاحظ فجأة ظهور أشعّة غير متوقّعة على شاشة مشعّة بعيدة عليها طبقة من الباريوم . فقرّب الشاشة من الأنبوب الزجاجي فازداد الإشعاع . وآخر الأمر قرّب رونتغن الشاشة من الأنبوب تقريبًا شديدًا . وأدخل يده بينهما : فرأى عظام يده . فكانت تلك أوّل صورة أُخذت باستخدام الأشعّة السينية . أشعّة رونتغن .

وما لبثت الأخبار عن اكتشاف «الأشعّة الجديدة» الّتي تجعل غير المرئي مرئيًا أنْ انتشرت في العالم انتشار النار في الهشيم .

ولم يؤثّر في رونتغن هذا الاهتمام العالمي باختراعه إلاّ على نحو يسير . حتّى أنه صرف النظر عن تسجيل براءة الاختراع لاكتشافه هذا . مما حرمه من أيّ مردود مالي منه . وقال في هذا الصدد إنّ اختراعه ملك للناس عامّة . ويجدر أنْ تفيد منه البشرية كلّها . بل وتبرّع رونتغن لجامعة فورتسبورغ بالمكافأة المالية الّتي استحقّها عندما حاز جائزة نوبل عام 1901 . وهذا سلوك في الإيثار يعزّ مثيله . ولكنْ . قبل عدّة أشهر وحسب حذى طبيب كولومبي حذو رونتغن عندما تخلّى عن أيّ مكاسب تنشأ عن استخدام طعم جديد ضدّ الملاريا . كان هذا الطبيب اكتشف طريقة لإعداده بتكلفة قليلة جدًا .

وكان الطريق ممهدًا لتطوّر سريع في مجال الأشعّة السينية . وفي السبعينات ساهمت الإلكترونيات الدقيقة في زيادة مجالات استخدام الأشعّة السينية . فقد انخفضت حدّة مشكلة تعرّض المرضى للإشعاع بنسبة تسعين في المئة قياسًا إلى ما كان الحال عليه قبل أربعين سنة . ولكنّ الخطر يبقى مع ذلك قائمًا . ويُؤخذ في ألمانيا نحو مئتي مليون صورة بالأشعّة السينية سنويًا . ويرى الأطباء في ذلك شاهدًا على ارتفاع مستوى العناية الصحّية . غير أنّ المتأمّل غير المنحاز لا يغفل كذلك عن ملاحظة الجانب التجاري من المسألة .

وقد غدت الجوانب الّتي تُستخدم فيها الأشعّة السينية كثيرة كثرة شديدة . تتراوح من الطبّ البشري إلى ضبط جودة الصناعات في المنشآت الصناعية . ومن الكشف عن الأمتعة إلى الصور الجوّية الّتي تأخذها أقمار القياس الصناعية . فقد استطاع علماء أميركيون باستخدام أقمار تعمل بالأشعّة السينية الكشفَ عن تاريخ مشكان شابير . وهي مدينة من أقدم المدن على شاطئ دجلة في بلاد ما بين النهرين . وكذلك يكشف علماء الآثار المشتغلون في طروادة عن البنى الموجودة تحت الأرض باستخدام الأشعّة السينية دون أنْ يضطرّوا إلى الحفر عنها .



صورة بالأشعة السينية ليد الجرّاح فون كولكر أخذت أثناء إلقاء رونتغن محاضرته بتاريخ 1895–1–23

«عالمية الفكر»

قبل مئة وخمسين عامًا مات أوغوست فيلهلم شليغيل

قال هيغل يومًا إنَّ «المرء لا يكون عالمًا حقيقيًا إلاَّ إنْ كان صاحب فكر عالمي». وقد أراد هيغل بهذا القول أنْ يعبّر عن رفضه لكلِّ «استبداد بالذوق». أمّا شليغيل (1) فيرى «أنْ ليس لعصر من العصور أو شعب من الشعوب أنْ يحتكر الشعر». فليس يصحّ أنْ يبقى الكتّاب أو الشعراء الكبار ملكًا لشعب دون سواه، وإنّما لا بدّ من أنْ يطّلع الآخرون كذلك على أعمالهم. ولم يكن ذلك عند شليغيل مجرّد كلام يردّده، بل قد عمل هو نفسه على تحقيق الفنون الأجنبية وتعريف الألمان بها. وقد فتح للرومانسية وللدراسات اللغوية الهندية أبوابًا جديدة باعتباره مؤسّسًا لها. ونحن ندين له اليوم بترجمات نموذجية لا صنو لها، من مثل ترجماته لأعمال شكسبير وكالدرون إلى الألمانية. وكان قد داوم على تعلّم اللغات الأجنبية طيلة حياته. وكان شليغيل ولد عام 1767 ابنًا لأحد رجال الدين، ودرس اللغات القديمة واللاهوت في غوتنغن، وانضمّ إلى الحركة الرومانسية المبكّرة في ينا. وأسّس بالاشتراك مع أخيه الأصغر، فريدريش، ونوفاليس، وتيك، وسواهم مجلّة «أثانيوم». وفيها تمثّلت الخطوط الرئيسية للبرنامج الشعري لهؤلاء الأصدقاء. وذلك من مثل الفهم المبني على الوعي بالذات للرومانسية على أنّها «شعر عالمي تقدّمي». أو وصف حاضرها بأنّه متأثّر، بل محدّد بالثورة الفرنسية، وبعمل غوته «فلهلم مايستر»، وبالتعاليم العلمية لفيشته. ونعثر في هذه المجلّة على جملة تكاد تكون من العبارات المستخدمة في أدبيات ما بعد الحداثة: «بقي كثير من أعمال السابقين كِسَرًا. وكثير من أعمال المحدثين تكون كذلك لدى نشأتها».

وكتب شليغيل ضمن محاضراته في فينّا في الفترة ما بين 1809 إلى 1811 آراءه في الفنّ الدرامي والأدب الدرامي. وما تزال هذه الكتابات تُعدّ اليوم جزءًا من الأدبيات الأساسية لعلم الشعر الرومانسي المبكّر. وفي هذه الأعمال يسمّي شليغيل الرومانسي «شعبيا»، وفي أكثر المواضع يسمّيه «حديثا». وتقليد الأقدمين عند شليغيل ليس إلاّ «تمرين مدرسي لا نفع منه». وكان عنده أنّ «شعر القدماء كان شعر التملّك، أمّا شعرنا فشعر الشوق». غير أنّ شليغيل لم يكن ممّن استغرقهم الشوق أبدًا. فقد كتب أنّه «علينا أنْ نستعين بشعلة النقد لنضيء تاريخ الفنّ الدرامي». وأضاءت هذه الشعلة تفكيره في الحكم على المسائل المعاصرة أيضًا: فقد كان يزدري نابليون، وكان صاحب تفكير سياسي شامل، وما كان يبحث عن «الزهور الزرقاء» (رمز الرومانسية عند نوفاليس).

وكان ثمّة كثير من الأزهار، على أية حال، في قصر كوبيه على بحيرة جنيف، حيث عمل شليغيل معلّمًا خاصًا لدى السيّدة دي ستيل هولشتاين من عام 1804 وحتّى عام 1813، فطاف معها في أوروبا. وفي عام 1819 عُيّن أستاذًا في بون، ليصبح بعدها بسنوات رئيسًا للجامعة. وأسّس هنا على الراين تخصّص الدراسات اللغوية الهندية القديمة.

أمّا أشهر تلاميذ شليغيل فهو هاينريش هاينه. وأهدى هاينه إليه شعرًا، بل وجعله مع غوته في مرتبة واحدة. وكان هاينه يعدّ أستاذه ضعيفًا في النقاش، لكنّه عدّه منقطع النظير في النقد. غير أنّ هاينه عاد بعد خمسة عشر عامًا فانصرف عن شليغيل: فلم يغفر هاينه لشليغيل، وهو حامل شعلة النقد، أنّه وقف من نابليون وقفةً معارضة. (HM)



أوغوست فيلهلم فون شليغل كما صوّره فريدريش أوغوست تيشباين، 1793

(1) August Wilhelm Schlegel

ترتيلة لراحة نفس الموتى من أجل المصالحة

كلفت أكاديمية باخ الدولية، ومديرها، هلموت ريلينغ، أربعة عشر مؤلفًا موسيقيًا من اثني عشر بلدًا بتأليف «ترتيلة لراحة نفس الموتى من أجل المصالحة» تأليفًا مشتركًا، وذلك بمناسبة مرور خمسين عامًا على انتهاء الحرب العالمية الثانية. فسيعمل ألمان، وروس، وبولنديون، وفرنسيون على تأليف صلاة الموتى هذه الّتي عُزف لأوّل مرّة في السادس عشر من أغسطس في شتوتغارت.

ويرى ريلينغ ابن الحادية والستّين الّذي حاز لتوّه جائزة تيودور هويس لأعماله الموسيقية العاملة على الجمع بين الشعوب «أنّ على الثقافة أنْ تأتي بما هو غير عادي في هذه المناسبة التاريخية». وهو، على أيّة حال، بصدد تحقيق شيء من هذا القبيل، يعينه في مهمّته هذه أعوان أكفاء في مجال الدعاية والإعلام: فمنذ أعوام تعمل وزارة الخارجية الألمانية على دعم جهود أكاديمية باخ على المستوى العالمي، إذ ترى فيها «معهد غوته» على المستوى الموسيقي. وهي تقدّر الدور الّذي تؤدّيه الثقافة في خدمة الجبهات السياسية الّتي كثيرًا ما تعاني من التصعيد.

ويمكن لهذه الترتيلة الرمزية للمصالحة التأمّلية وليس السياسية، أنْ تصبح دون استعراضات، أو ضجيج، أو رايات عملاً بارزًا من أعمال الموسيقى المعاصرة. (RG)

أعمال أوتو ديكس المبكّرة

مضت خمسون سنة على الحرب العالمية الأخيرة، فهذا أوان إحياء ذكرى تلك المناسبة. على أنّ ما جرى في الحرب العالمية الأولى لم يكن أقلّ بشاعة ممّا جرى في الثانية، ولكنّه لم يكف، للأسف، لمنع الناس من دخول الحرب مرّة أخرى. وكان أحد الّذين تعرّضوا للحرب بكلّ أشكالها الرسّام، والمراسل الصحفي المصوّر أوتو ديكس (1). فقد تطوّع للدخول في الحرب، حاملاً معه كتب نيتشه في جرابه، وتعرّف في الخنادق إلى الموت، فرسم مشاهده دونما تخفيف أو تهوين.

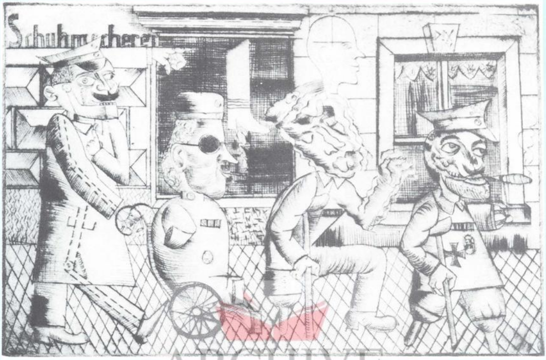
وتناولَ معرضٌ أُقيم في متحف الفنّ الجديد في فرايبورغ الأعمالَ المبكّرة لأوتو ديكس. وعُرض في المعرض نحو ألف ومئتين وثلاثين من اللوحات واللوحات المائية والتخطيطات، جاءت جميعها من الكنز الفنيّ الّذي لا يكاد ينضب للجماعة الأميركي سيرجي سابارسكي في نيويورك.

ويبرز المعرض الّذي يحمل عنوان «الأعوام المبكّرة» مواهب أوتو ديكس الجمّة. وكان أوتو ديكس راوح بين رسم الديكورات في بداياته (1910)، لينتقل بعدها إلى مدرسة الرسّامين الكبار، ثمّ أصبح الرسّام العائلي المرفّه الّذي يرسم اللوحات على أنواعها بإتقان شديد. إلاّ أنّ هذه جميعًا ما كانت وحدها لتجعله يُذكر في سجلّ تاريخ الفنّ.

فقد كان ديكس يرسم في بداياته دونما هدف، ولم يكن له موضوع يشغله، ولا أسلوب خاصّ يُعرف به. ولا يستثنى من هذا سوى لوحة «صورة الفنّان كارل لوزه» المخطّطة بالألوان من عام 1914، والّتي تكشف عن شيء من المعرفة النفسية. وفيما سوى ذلك تجد الفنّان ينتج أعمالاً غير ناضجة، أعمالاً تجميلية لا جمالية. ولا يتّضح من حيث المبدأ، حتّى في مرحلة لاحقة، في أيّ مجال حلّ أوتو ديكس من الفنّ الحديث ذي الطبقات الكثيرة. إلاّ أنّ الحرب حلّت له بعض المسائل الأسلوبية.

ويبرز المعرض ذلك من خلال تقسيم الأعمال إلى أقسام أو مجموعات بحسب موضوعاتها. ففي البداية نلفي أوتو ديكس مراسلاً معجبًا بالحرب دونما لغة. وهو يريد «أنْ يرى كلّ شيء بنفسه». وهو ينعت نفسه في ذكرياته عن تلك الفترة

(1) Otto Dix



بأنه كان «واقعيًا» . لـكنّه كان في حقيقة الأمر يرسم على نحو يغاير ذلك تمامًا . فقد قام «التقرير الصحفي» عنده على إطلاق العنان للإنسان والمادّة في آن . في انبعاث الدروع : البشر كالحشرات ، وكأنّما في بيئة طبيعية من أعمال إرنست يونغ ، والتشريح للبشر الأحياء بمشاعر باردة . فقد كان ديكس يجرّب في هذا أشكالاً جديدة . فنرى أشكالاً مختلطة ، رسومًا للإنسان والآلة .

وقد انتقلت إليه في الحقيقة عدوى آلية الحرب ، فهو يستخدم الصور والإستراتيجيات ، غير أنه يبقي على بُعد داخلي بينه وبينها . وديكس في هذا صادق ، أمين في نقل الحقيقة . ويلتقي ديكس في مرحلة لاحقة ، عام 1920 ، غيروغ غروس ، والّذي يؤثّر فيه تأثيرًا بالغًا ، ويدرّبه على النظر إلى الأشياء من خلال النهج الحاصلي للواقعية . فالسلسلة الكبيرة من لوحات الحرب (1924) ، الفصل الكامل من الحبّ والموت ذي «الجثث المقطّعة في الأسلاك الشائكة» ، دقيق في تفاصيله ، مرسوم بحسب أسلوب المثينية الجديدة ، ولكنّ هذه اللوحات تعبّر عن الألم وعن فظائع الحرب كذلك . فيصبح ديكس هنا مراسلاً حربيًا متعاطفًا مع ما يراه . وتعكس اللوحات المُعدّة بالرسم على الخشب بما فيها من مراوحة بين الألوان الفاتحة والداكنة الرعب ذا الوجوه غير المُحدّدة ، وتُذكّر باللوحات المناهضة للحرب الّتي رسمها جويا قبل ذلك بمئة عام . غير أنّ «مُقعدي الحرب» البائسين يفقدون في اللوحات المائية المضطربة قوّتهم التعبيرية . وهذه الأعمال الفنّية المبكّرة الّتي عُرضت في فرايبورغ ذات دلالة بالغة جدًا ، في مجال التخطيط خاصّة ، وتُظهر أنّ ديكس لم يتحوّل إلى مراسل ينظّر للأخلاق إلاّ بعد انتهاء الحرب . فقد حلّل تجربة الحرب المؤلمة في مرحلة لاحقة تحليلاً دقيقًا ، وعلى نحو مجازي . وفقدت الحرب رونقها تدريجيًا ، وظهر وجهها الحقيقي على هيئة سحنة مخيفة . (كريستيان فون كاغينيك ، SWP)

▲
أوتو ديكس ، «مشوّهو الحرب» ، 1920

الوجه

لوحات رسم فيها فنسنت فان كوخ نفسه خلال سنتين

فان كوخ حكاية باكية. يذكّرك «بالمعتوه» في رواية ديستيوفسكي. على أنّ هذا ليس أدبًا، بل حقيقة وسيرة حياة. كانت قصّة للعذاب والألم. ومعرفة الناس بهذه السيرة تعيقهم عن النظر إلى لوحات هذا الرسّام، والّتي تُباع اليوم بالملايين، بموضوعية وتجرّد. وهو الّذي لم يبع في حياته سوى لوحة واحدة ومات بائسًا. فيظلّ عليهم فان كوخ، موضوعًا لفلم سينمائي، يقوم فيه كيرك دوغلاس بدور البطولة وتبدو عليه أمارات الجنون. أفيمكن تصوّر الشيء نفسه عن سيزان؟

ويُقام اليوم معرض صغير في القاعة الفنّية في هامبورغ. ويتوقّع القائمون على المعرض أنْ يأتيهم الناس وهم يحملون هذا التصوّر التقليدي عن فان كوخ. ويتوقّعون أنْ يحمل هذا التصوّر كثيرين على زيارة المعرض. غير أنّ المعرض يتضمّن شيئًا مختلفًا تمامًا. ففيه ثنتان وعشرون لوحة رسمها فان كوخ لنفسه خلال إقامته في باريس، سلك في رسمها أسلوب رسم اللوحات الّتي تمثّل فصول السنة. والمعرض يعرّف بوجهين من وجوه التطوّر في رسم فان كوخ. فمن خلال النظر إلى نفسه ورسْمِها جرّب فان كوخ أساليب جديدة في الرسم، ثمّ إنّه كان يسجّل بهذه الأساليب الجديدة ما يطرأ على موقفه من تغيّرات.

وكان فنسنت فان كوخ الّذي فشل في العمل واعظًا غير مكرّس من الكنيسة، والفنّان الّذي تعلّم على نفسه، جاء باريس في عام 1886، حيث نزل على أخيه تيو قاصدًا تعلّم الفنّ الجديد، ليغوص في الرسم الضوئي وعالم الألوان للفنّانين التعبيريين الّذين كان فان كوخ نظر إليهم أوّل الأمر نظرة ارتياب. جاء من موطنه برابانت، فاتّسمت أوّل اللوحات الّتي رسمها لنفسه بالألوان الداكنة الّتي اختصّ بها الرسم الهولندي. وفي عام 1888 غادر باريس إلى جنوب فرنسا، ونجد في آخر لوحتين رسمهما لنفسه ذاك «اللون الأصفر القوي» الّذي يجسّد عنده الطابع الجنوبي، والّذي أضفى على اللوحات المرسومة في آخر سنوات حياته في الريف طابع الإضاءة والاشتعال. وخلافًا لأعماله المبكّرة، والّتي كانت المساحات اللونية فيها متطابقة مع الموضوع القصصي للوحة، فإنّ فان كوخ أصبح يبني لوحاته ويجمّعها من أجزاء مختلفة، من ضربات الريشة المنفردة، المجمّعة في حزم، المرفوعة بشكل أبراج، المقسّمة على هيئة طبقات. فهذه محاولة منه للانتقال من الصورة الظاهرة إلى الصورة المعبّرة عن كنه الأشياء.

وكان العرف بين الفنّانين أنّ الرسّام لا يجوز أنْ يجعل من نفسه موضوعًا للوحته، حتّى جاء ألبريشت دورر فألغى هذا الاتّفاق المجمع عليه ضمنًا. وبموجب ذاك العرف كان الفنّان يصوّر نفسه في لوحته على نحو خفي وحسب: فقد كان يرسم نفسه منزويًا على حاشية حدث من أحداث اللوحة، على هيئة مُشاهد غير ذي هوية. وأتى الرسّامون بالشيء نفسه في مرحلة لاحقة، وذلك في اللوحات الّتي صوّروا فيها مراسمهم. فعندما يصوّر فيلازكيز نفسه بالحجم الطبيعي في الجانب الأيسر من اللوحة فيكون في ذلك سيّدًا وخادمًا للأسرة المالكة وبلاطها في آن معًا. أمّا فان كوخ فقد أباح لنفسه أنْ يصوّرها تصويرًا أماميًا كبيرًا غير منزاح إلى أيّ من الجهات. وكان يفعل ذلك مضطرًا أيضًا، إذ لم يكن يملك ما يستأجر به مَن يرسمه. وكان يأمل أنْ يأتي له تصوير نفسه، إذا جاء ناجحًا، بتكليفات برسم لوحات أخرى. فلم يكن هذا الرسّام يملك سوى نفسه، سوى وجهه. وهو في رسمه ذلك يصرف النظر عن تصوير لوازم البيئة أو تفاصيلها ممّا كان قد يدلّ على الوضع الاجتماعي للمرسوم. وهو يرسم نفسه، أحيانًا، معتمرًا قبّعة، ونادرًا ما رسم نفسه، في تعبير عن ثقته بنفسه، رسّامًا، حاملاً عدّة الرسم. وما كان فان كوخ يراه في نفسه هو وجهَه دون أنْ يشوب ذلك الإحساسُ بأنّه يصوّر نفسه. فما كان يرسمه، كما كتب أوفه م. شنيده في كاتالوغ المعرض، هو «اللوحة الذاتية المجرّدة». وتنتشر اللوحات الذاتية لفان كوخ، وعددها ثنتان وعشرون لوحة، وأكثرها صغير الحجم، في أربع حجرات كبيرة في القاعة الفنّية في هامبورغ، فتجد لها هناك متّسعًا للإحساس بالوحدة. وقد جُعل بعضها في صناديق زجاجية، مرفوعة على قاعدة، إذ أنّها مرسومة على وجهيها. وتنظر اللوحات واحدتها إلى الأخرى، لا يمنعها من ذلك إلاّ أنْ يحول زوّار المعرض بينها.

(بيترا كيبوف، DZ)

في وطن غريب

رغم كلّ شيء : كُتب هذا الشعار عام 1936 بالفرنسية على الغلاف الخلفي لمحفظة ضمّت المجموعة الفنّية «جبال الألب السفيبية» ، وكان هذا الشعار أصبح لدى هيلموت أندرياس بول غريسهابر (1) في عهد النظام النازي شعارًا للفنّ والحياة معًا . وكان غريسهابر أقام في لندن ، والقاهرة ، وأثينا ، وهناك عزم على تأسيس صحيفة ألمـانية ثقافية سياسية تقدّمية ، فعرقلت السفارة الألمـانية مشروعه بتهديدات شديدة . فما ملكَ هذا النقّاش في الخشب من رويتلنغن إلاّ أنْ يرجع عام 1933 إلى ألمـانيا .

ولمـا عُدَ معارضًا للاشتراكية الوطنية فقد مُنع من العمل . ففكّر غريسهابر حينها ، وكان في الرابعة والعشرين ، وكان انقطع قبلها ، عام 1928 ، عن الدراسة في مدرسة الفنون والصنائع في شتوتغارت ، أنْ يدرس اللاهوت «باعتبار هذه الدراسة السبيل الوحيد تقريبًا للمقاومة» . ثمّ إنّه أقبل بعدها على إنتاج التخطيطات بالطباعة بأعداد قليلة ، وكان ممّا رسمه بعض الموضوعات الدينية كذلك . وأقام متحف مدينة رويتلنغن معرضًا للنقش في الخشب من الفترة الممتدّة من عام 1932 وحتّى 1949 ، باعتبار تلك الأعمال شواهد على نجاة الفنّ من ذلك الشتاء القاسي ، وشواهد على الهجرة الداخلية ، وشواهد على الموقف القائل : «رغم كلّ شيء» .

وتابع غريسهابر أوّل الأمر فنّ النقش في الخشب في العصور الوسطى في موضوعاته وأسلوبه . ويتجلّى ذلك في أعمال محفظة «كنيسة مارينكيرشه في رويتلنغن» من عام 1934 . غير أنّه طوّر في ذلك الأسلوب باستخدام خطوط عريضة ، خشنة ، وأشكال قويّة التعبير . وكان ذلك في سلسلة الأعمال الملوّنة باليد والمسمّاة «آلام المسيح» من عام 1935 . وفي عمل غريسهابر الّذي أعدّه في العامين 1936 و1937 «جبال الألب السفيبية ، كتاب برسوم منقوشة في الخشب» (وهذا العنوان بالإنكليزية ، وكان العنوان الأصلي بالألمـانية تضمّن عبارة «الألب الوعر» ، لكنّ وزارة الثقافة رأت حينها في ذلك «نعت للطبيعة مضرّ» ، فمنعته) نجد شواهد على تحسّس غريسهابر مواطن الأمان في موطنه ، وعلى استعادته لجذوره تدريجيًا في موطن أصبح غريبًا عنه .

وتكشف الأعمال الموجودة في كتاب الألب ، وعددها اثنان وثلاثون عملاً ، عن المراحل المختلفة لهذا البحث : فتجد عناصر متغايرة بعضها إلى جانب بعض ، مثل تقسيمات تكعيبية ، ورسومات واضحة ، وحزم من الخطوط تتحرّك بعنف ، وتجزيئات تخطيطية ، ورسومات طباعية تتّبع الأسلوب الغوطي . وأحيانًا يدنو غريسهابر من حيث الأسلوب من أسلوب التعبيرية الألمـانية بحسب طابع بارلاخ . وتجد من ناحية أخرى عناصر من اللغة التصويرية المميّزة المتأخّرة : فيظهر الإنسان والحيوان على هيئة رسومات مظلّلة في أشكال ملتوية ، خطّية . وفي عام 1939 ظهرت السمة الفنّية الّتي أصبحت تسم أعمال غريسهابر فيما بعد : إله الرعاة ، بان ، يعتمر تاجًا من الأزهار ، ويعزف الناي تحت أشجار التنوب . وقبل استدعاء غريسهابر إلى العسكرية في خريف عام 1940 أنجز عمله «السلام» ، وجعل فيه الرموز ذات الدلالة : الشجرة ، والحمَل ، والقلب الدامي . فكأنّما أراد أنْ يتّخذ من الفنّ علامة على الأمل .

وتلا ذلك التحاقه بالجبهة في فرنسا ، فلازاريت ، ثمّ سرية الاتّصالات في هاغوناو . وبعد ذلك التسريح من الخدمة ، فالأسر الأميركي ، وأخيرًا العمل بالسخرة في مناطق استخراج الفحم البلجيكية . إلاّ أنّ غريسهابر استطاع ، رغم ذلك ، الحفاظ على الاتّصال برفاقه من أنْ ينقطع انقطاعًا تامًا . وكان من هؤلاء إرنست شنايدر (الّذي علّمه سابقًا في مدرسة الفنون والصنائع) ، وفيلي باومايستر ، وفيلهلم غايار (وهو من عصبة الأخوان شول) . وعاد غريسهابر في شهر يوليو من عام 1946 إلى رويتلنغن ، وكان عليه ، وقد بلغ السابعة والثلاثين أنْ يبدأ من جديد . وتعكس أعمال من مثل «جامع الحطب» من عام 1946 الوضع آنذاك الّذي راوح بين العوز المـادي والإحساس بالانطلاق والبعث . وما يلبث غريسهابر بعدها أنْ بدأ برسم تلك الألوان الرقيقة ، المميّزة لأعماله ، وخاصّة في المشاهد الكبيرة الّتي تمثّل الأساطير والحكايات على «قماش أولم» الّذي أراد به آنذاك أنْ يكون «تحيّة للمدرسة الفنّية المزعم إنشاؤها في ذكرى الأخوان شول» .

(أوتو بول بركهارت ، SWP)

(1) Helmut Andreas Paul Grieshaber



هيلموت أندرياس بول غريسهابر .
«بان» . نقش على الخشب . 1939



الفنّ الروسي في القاعة الفنّية الاتّحادية في بون

جاء المتحف الروسي في سانت بيترسبورغ إلى الراين حاملاً معه أيقونات بالغة القدم مصنوعة من الذهب اللامع، وتماثيلَ من العهد الستاليني، وخزفًا صينيًا فاخرًا من عهد القياصرة، وأعمالاً لحركة الحداثة السوفياتية. فبلغ مجموع ما عُرض خمسمئة قطعة تمثّل تاريخ الفنّ الروسي في الخمسمئة عام المنصرمة. ودام العرض في القاعة الفنّية الاتّحادية في بون ثلاثة أشهر ونصف الشهر. وكانت هذه القطع اختيرت من بين ثلاثمئة ألف قطعة يملكها متحف سانت بيترسبورغ. وكُتب على كلّ قطعة معروضة تاريخ دخولها في ملك المتحف. ويبدو أنّ هذه المعلومات لم تذكر من باب الصدفة، في ضوء الخلاف الثقافي القائم حاليًا بين ألمانيا وروسيا، وموضوعه «الفنّ المسلوب».

ونجد السيدة مريم، والّتي تلقى تقديسًا كبيرًا في روسيا، ممثّلة حانية على المسيح الطفل على أيقونة تعود إلى القرن السادس عشر. وتدلّنا لوحة لإحدى نساء القياصرة تعتمر غطاء للرأس من الدانتيل الرقيق على عمق تأثير الفنّ الديني على رسم اللوحات الشخصية في روسيا. ولعلّ الشوق إلى الجنوب أذكى خيال بعض فنّاني الرومانسية: فيشبه نهر النيفا البالغ البرودة في لوحة من عام 1815 لمدينة بيترسبورغ وقصورها الفخمة القناةَ الكبيرة في البندقية. ويتجلّى بذخ حياة النبلاء الروس من خلال حجرة القصر التاريخية الّتي رُكّبت في بون، بما فيها من أثاث محلّى بالذهب والخزف الصيني الفاخر. ويظهر رفاهُ تلك الطبقة كذلك من خلال لوحات الرسّامين من تلك الفترة الّذين رسموا لوحات محاكية للطبيعة. وتُعدّ لوحة إيليا ريبين الكبيرة، المستعرضة «عمال سحب المراكب على الفولغا»، من عام 1873، والّتي غدت علامة لمرحلة فنّية خاصّة رمزًا لقدرة الروس على تحمّل العذاب. وننتقل بعد ذلك في معرض بون إلى أعمال فترة الحداثة، بعد أنّ نكون مررنا بأعمال على نمط أسلوب الشباب، ورسوم متأثّر بألوان فنّ الرسم الفرنسي، من مثل لوحة أبرام أرخيبوف «الزيارة» من عام 1915.

▲
سرجاي فاسيليفيتش، «العائلة»، زيت على ورق مقوّى، 1910

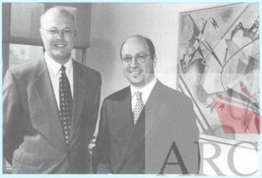
وعُرض كذلك نحت بارز لفلاديمير تاتلين من عام 1914 جاء معلقًا في إحدى زوايا المعرض، و«مربّع أحمر» لكاسيمير ماليفيتش، وأريد به أن يكون أيقونة للغة عامّة للفنّ. وعُرضت ثلاث لوحات متوسّطة الحجم لفاسيلي كاندنسكي ترجع إلى الأعوام من 1910 إلى 1913. واشتمل المعرض كذلك على تماثيل كبيرة حُملت إلى بون تمثّل جنودًا مقاتلين من جنود الجيش الأحمر أو «عمالاً ومزارعين في المزارع الجماعية».

(RG)

اتّفاق على الرعاية المالية بين بوس ومتحف غوغنهايم

دخلت الشركة المختصّة بصناعة ملابس الرجال، هوغو بوس (1)، ومقرّها بمتسنغن، مجالاً جديدًا من مجالات الدعم المالي: فبعدما كانت دعمت شركات في سباق الفئة الأولى للسيارات، وفي بطولات التنس، ومسابقات الغولف، اكتشفت الشركة الآن مجال الفنّ الحديث أيضًا. فقد وقّعت الشركة مع متحف غوغنهايم (2) في نيويورك اتّفاقًا للرعاية المالية لمدّة خمسة أعوام. وليس يُراد لهذه العلاقة الغريبة أنْ تكون علاقة من جانب واحد. فسيقدّم هذا المتحف ذو النشاطات الدولية الممتدّة من بلباو إلى طوكيو، والبندقية، وسالزبورغ، وفيناً لتلك الشركة بعض المعروضات الفنية ممّا هو مخزون لديه على سبيل الإعارة. وسيقوم مديرو المتحف، إلى ذلك، بالقدوم من حين إلى حين إلى مقرّ الشركة في مستسنغن، لإلقاء المحاضرات وعقد الدورات التدريبية القصيرة المختصّة.

ويتساءل المرء عن العلّة في أنّ هذا الاتّفاق على الدعم المالي جمع بين شركة بوس ومتحف غوغنهايم دون غيرهما. فلِمَ لم تسعَ الشركة إلى البحث عمّن تموّله في ألمانيا؟ فالمعرض الحكومي في شتوتغارت، على سبيل المثال، ذو بناء معماري جذّاب شأنه شأن بناء متحف غوغنهايم الّذي صمّمه فرانك لويد رايت على هيئة بيت الحلزون. لكنّ السبب في ذلك أنّ مفهوم الدعم المالي لدى بوس يقوم على تقديم المجال الدولي على المجال المحلي، لأنّ المؤسّسات الألمانية، عمومًا، قليلة الحركة من هذه الناحية إلى حدّ بعيد. أمّا أنّ الخيار قد وقع على متحف غوغنهايم دون سواه فقد يكون مردّ ذلك أنّ



توماس كرينز (في اليسار) من متحف غوغنهايم، نيو يورك، وبيتر ليتمان من شركة هوغو بوس، ميتسنغن

توماس كرينز، مدير متحف غوغنهايم، وبيتر ليتمان، مدير شركة بوس تفاهما واحدهما مع الآخر من فورهما؛ إذ لهما مصالح متشابهة، وأفكار متماثلة.

إلاّ أنّه لا بدّ من القول، من باب وضع الأمور في نصابها الصحيح، إنّ شركة بوس تدعم شركات ألمانية كذلك، إذا كانت هذه من الشركات الّتي تعمل في المجال الدولي. فدعمت الشركة، مثلاً، المندوب المفوّض للمعرض الفنّي الّذي يقام مرّة كلّ عامين في البندقية، جان كريستوف أمان، من متحف الفنّ الحديث فرانكفورت بمبلغ من المال غير يسير، يوم علمت أنّ الدعم الّذي تقدّمه وزارة الخارجية في بون لن يكفي أبدًا لعرض مساهمات الفنّانين كاتارينا فريتش، ومارتين هونرت، وتوماس رَف في المعرض في شهر يونيو.

وجاء عرض أعمال روس بليكنر في متحف غوغنهايم بتمويل من بوس. وفي سبتمبر 1995 انتهى أوّل معرض استرجاعي لأعمال الرسّام الحديث غيورغ بازيلتس، وهو رسّام

(1) Hugo Boss (2) Guggenheim Museum

«يقلب كلّ شيء رأسًا على عقب» بالمعنى الدقيق للكلمة. وشمل المعرض مئة لوحة كبيرة ترجع إلى ثلاثة عقود مختلفة، وبعضَ التماثيل المنحوتة كذلك. ويُعدَ عرض أعماله في غوغنهايم بمثابة الإقرار النهائي برفعة مستواه الفنّي. وسُئل بازيلتس عن رأيه في أنّه يقوم بالدعاية لشركة بوس، فأجاب: «إذا ما أصبح الفنّ يتّخذ وسيلة للدعاية، وهذا هو الحال فيما يبدو، فهذا يعني أنّ الفنّ بلغ شأوًا بعيدًا». ولم تخف في جوابه نبرة يسخر بها بازيلتس من حاله.

وكما كنّا أشرنا، فليس يراد لهذا الزواج بين بوس وغوغنهايم أنْ يكون علاقة من طرف واحد. فقد لفت هذا الاتّفاق الانتباه في الولايات المتّحدة لفتًا كبيرًا. وتسعى شركة بوس بالاستعانة بحملات العلاقات العامّة إلى تعريف أميركا «بنشاطاتها الفنّية». ويرجع هذا بنفع على الشركة من خلال زيادة صورتها بهاء في مجال الدعاية. وهذا مهمّ؛ إذ أنّ منتجات بوس تُباع في عدّة مئات من الشركات، وتبلغ مبيعاتها مئات الملايين.

ولكنْ، لِمَ تلتفت شركة بوس الآن إلى الفنّ بعدما كانت اعتنت بتمويل الرياضة؟ السبب في ذلك أنّ ليتمان، مدير الشركة، لحظ، شأنه شأن سواه، «تغيّرًا أصاب القيم» في التسعينات. فهو يقول إنّ التحاليل أفادت أنّ الفنّ يلقى مزيدًا من التقدير في المجالات العامّة، وإنّ عددًا أكبر من الناس يولي مسائل الثقافة والفنّ اهتمامًا أكبر. وهذا ممّا تطمئن له النفوس في بوس. فالناس تزداد تفهمًا للفنّ. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ الدولة تنصرف على نحو متزايد عن هذا المجال، فأصبح تمويل المشاريع الثقافية مشكلة. فيرى ليتمان في ذلك جميعه حثًّا له فيما يفعل، وهو يرى أنّ من مسؤولية شركته أنْ تبدي استعدادها، وأنْ تعين عن طريق الرعاية بالتمويل في تلبية هذه الحاجة إلى الفنّ والثقافة.

ويشمل مفهوم الرعاية بالتمويل عند ليتمان رعاية الفنّ الّذي لم يجد قبولاً عامًّا بعدُ، خاصّة فنّ الشباب المعاصر. ولا يخلو هذا النوع من الدعم من المخاطرة، كما أنّه يتضمّن وجهًا من وجوه التحدّي. وسيمنح متحف غوغنهايم جائزة اسمها «جائزة هوغو بوس» تتراوح قيمتها بين ثلاثين وأربعين ألف دولار لمن يأتي بأفكار جديدة من الفنّانين الشباب. (RG)

كلّها مزيّف

عُرضت في بريمن خمس لوحات هي «أغلى لوحات في العالم» بالإضافة إلى مئة عمل آخر من روائع فنّ الرسم. واتّسمت هذه المعروضات جميعها بسمة خاصّة: فقد كانت غير أصلية. وكان المتحف الخيالي الدولي في زيوريخ عرض هذه «الأعمال المزيّفة ذات النوعية العالية والمشابهة للأصل مشابهة بعيدة» في معرض أُقيم حتّى نهاية أبريل من عام 1995 في مركز المؤتمرات في بريمن. وكان من تلك الأعمال المشابهة لبدائع اللوحات لوحة «الدكتور جاشيت» لفنسينت فان كوخ. ولوحة «صورة ساكنة ذات إبريق» لبول سيزان، ولوحة «الفتاة في مرج الزهور» لكلود مونيه. وتبلغ قيمة الأعمال الأصلية نحو ثلاثمئة وتسعين مليون مارك. أمّا مؤسّس المتحف الخيالي الدولي في زيوريخ فهو هاوي الفنّ برونو شميد، وهو من التابعية السويسرية. وكان اشترى هذه الأعمال المزيّفة المطابقة للأصل من خمسة وأربعين مزيّفًا موزّعين في أرجاء العالم. وقد عُرضت هذه المجموعة في نيويورك، وطوكيو، وأثينا، وفي بون وغوتنغن كذلك.

(dpa)



برونو شميد، مؤسّس المتحف الخيالي الدولي، زيوريخ

مراحلُ جمهورية

يبدو الناس في الرسوم الكاريكاتيرية الّتي يرسمها الفنّان الّذي يوقّع رسوماته باسم «ماركوس» أشدّ تشابهًا من شبه الناس بعضها ببعض في الحقيقة. هذا ما يقوله. على أيّة حال، واضع المقدمة لكاتالوغ صدر بمناسبة إقامة معرض كبير متجوّل يحمل عنوان «ماركوس - مراحلُ جمهورية». ويشمل المعرض مئة وعشر رسوم كاريكاتيرية. وكان ماركوس ولد في برلين عام 1928، واسمه يورغ مارك إنغرابن فون مورغن (1). وهو يُعدّ اليوم من أشهر الرسّامين الكاريكاتيريين. وكان هذا الرسّام تتبّع في أكثر من أربعة آلاف رسم كاريكاتيري، والّتي يُطلق عليها اسم ستوريكاتور (2). الأحداث في جمهورية ألمانيا الاتّحادية عبر ما يقرب من نصف قرن. ولم يقتصر في ذلك على رسم السياسيين والأحداث السياسية، بل جاوز ذلك إلى تصوير الحياة اليومية للمواطن العادي بنكتته الناقدة. فقد نظر نظرة معيّنة في التربية غير التسلّطية. وفي حماية المعلومات من إساءة الاستخدام. وفي تحرّر المرأة. وفي بعض الممارسات الحياتية لحركات البديلة الجانحة إلى المبالغة. (SWP)

(1) Jörg Mark-Ingraben von Morgen (2) Storykatur

في الطريق إلى الصوف الذهبي

أُقيم معرض في زاربروكن عُرضت فيه أكثر من أربعمئة قطعة أثرية رائعة من موطن «الصوف الذهبي»، جورجيا القديمة. وبمناسبة إقامة هذا المعرض الأثري الّذي دام حتّى أغسطس من عام 1995 وكان عنوانه «في الطريق إلى الصوف الذهبي» فتح المتحفُ الحكومي في تفليس ومتحف باتومي خزائنهما لأوّل مرّة للعالم الغربي. وشملت المعروضات، إلى جانب حلي ثمين من الذهب والفضّة، مرفقات قبورية، وأدوات للتعبّد، وأدوات فريدة من أدوات الاستعمال اليومي. وتتوزّع هذه المعروضات على الفترات من نهاية العصر الحجري وحتّى الفترات المتأخّرة من العصور الكلاسيكية. ومثّل هذا المعرض ذروة الاحتفالات بمناسبة الذكرى العشرين للتوأمة بين مدينتي زاربروكن وتفليس، إذ كانتا في عام 1975 أوّل مدينتين في جمهورية ألمانيا الاتّحادية وفي الاتّحاد السوفيتي عقدتا اتّفاقية صداقة.

هذا، وتدور أحداث القصّة البطولية عن ملاّحي السفينة. أرغو، في كولخيس على ساحل البحر الأسود. وهو موضع اشتهر بثرواته الخيالية. وتروي القصّة أنّ الأبطال اليونان أبحروا بسفينتهم أرغو إلى هناك ليسلبوا القماش الّذي دارت حوله الأساطير، «الصوف الذهبي». (AP)

كهرمان من العصر الطباشيري

اكتشف خبراء عاملون في متحف التاريخ الطبيعي في فيتوريا (في الشمال الشرقي من إسبانيا) حشرات حُبست في الكهرمان، ترجع إلى ما يزيد على مئة مليون سنة. ويُعدّ هذا الموضع، على الأغلب، من أكثر المواضع أهميّة في هذا المجال. وقد عُثر في الكهرمان على عناكب، وجعلان، وذباب، وناموس، ودبابير، ونمل، وبقايا من نبات. ويأمل الباحثون أنْ يتعرّفوا من خلال فحص الهواء المحبوس في فقاعات صمغ الأشجار طبيعةَ الجوّ خلال العصر الطباشيري. (dpa)

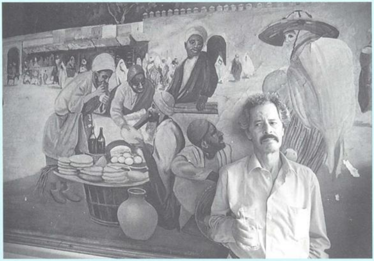
الأديب المغربي محمّد شكري في ألمـانيا

يُعدّ محمد شكري في المغرب أديبًا منعكفًا على نفسه، غير ذي شأن كبير، و «شاعرًا شريرًا». إلاّ أنه يُعدّ في الخارج أحد أهمّ الكتّاب المغاربة. فكذلك الأمر في ألمانيا الّتي جاءها محمد شكري في ربيع عام 1995 لأوّل مرّة بقصد عقد سلسلة من القراءات الأدبية، فعرّف الجمهور في فرانكفورت، وكولونيا، وبون بكتابه الجديد «زمن الأخطاء».

وهذا الكتاب في سيرة حياة المؤلّف، وهو تتمّة لكتابه الأوّل «الخبز الحاف» الّذي ضمّنه ذكريات طفولته في المغرب في الأربعينات والخمسينات، وكان السبب في شهرته الأدبية. وكان محمد شكري ولد عام 1935 في قرية في جبال الريف، ودفعت مجاعة بأسرته إلى الهجرة إلى المدينة، إلى تطوان أوّل الأمر، ثمّ إلى طنجة. غير أنّ الصراع من أجل البقاء كان هناك أشدّ وأقسى. وهرب محمد شكري اليافع من غلظة أبيه، وعاش في الطرقات، واعتاش من أعمال متفرقة، ومن السرقة، والدعارة، والاتّجار بالسوق السوداء. وكانت العواهر ومتعاطو المخدّرات رفاقه في حياته. ويصف محمد شكري في رواية «الخبز الحاف» هذه الحياة الخارجة على ما يقبله المجتمع على نحو يلحّ على التفاصيل ولا يتحرّج منها. ويبدأ كتاب «زمن الأخطاء» بعام 1956، فحينها استقلّ المغرب، وبدأ زمن التحوّل، زمن البدايات الجديدة، لمحمّد شكري كذلك. فوقف بين خيارين: إمّا المضيّ في حياة التشرّد، أو أنْ ينتهز الفرصة فيذهب إلى المدرسة. ويختار محمد شكري الثانية، فيلتحق بالمدرسة، ويشرع في تعلّم القراءة والكتابة وقد بلغ الحادية والعشرين. وعرف في نفسه عشقًا للأدب، فقرأ كلّ ما وقع بين يديه من أعمال لأدباء عرب، وأوروبيين، وأميركيين. وبدأ بكتابة بعض القصص القصيرة، وشجّعه أحد الناشرين اللبنانيين المشهورين على المضي في الكتابة.

وفي عام 1972 كتب روايته «الخبز الحاف». إلاّ أنّ دور النشر العربية أحجمت عن نشر هذا الكتاب الموسوم بسمة الأدب الداعر. ولم تبدأ الأمور بالتحوّل إلاّ عندما أبدى الكاتب الأميركي، بول بولز، المقيم في طنجة اهتمامًا بترجمة الكتاب، فظهرت في عام 1973 ترجمته الإنكليزية للرواية. وعندما نشرت الترجمة الفرنسية لها من عمل الطاهر بن جلون عام 1980 تسابقت دور النشر الأجنبية إلى نشر الكتاب، فترجمت الرواية من الأصل العربي، ومن الترجمة الفرنسية إلى اثنتي عشرة لغة. وفي عام 1986 ظهرت الترجمة الألمانية. غير أنّ محمد شكري لم يستفد من هذه الشهرة

الأديب المغربي محمد شكري



المفاجئة على الصعيد المالي إلاّ قليلاً . فقد كان بول بولز اشترى منه الحقوق جميعها لقاء مبلغ زهيد . وفي عام 1981 نشر محمد شكري بنفسه ، دون دار نشر متخصصة ، الأصل العربي . إلاَ أنَ الرواية ما لبثت في عام 1983 أنْ مُنعت في المغرب .

وفي حين أنَ رواية «الخبز الجاف» تصف في تسلسل تاريخي مراحل طفولة محمد شكري ، فإنَ رواية «زمن الأخطاء» عمل أكثر تعقيدًا في بنائه . فهي تطرح أسئلة وجودية ، وتبرز الكسر والتمزّق اللذين تتّصف بهما حياة هذا الأديب . فالإدمان على الكحول والجنون موضوعان سائدان في الرواية . وتنتهي الرواية بترنيمة إلى طنجة ، المدينة الّتي ترجع إليها جذور شكري ، والّتي تلهمه كلّ يوم جديدًا .

وظهرت في النصف الأوّل من عام 1995 كذلك الترجمة الألمانية لكتاب محمد شكري «جان جينيه وتينيسي وليامز في طنجه» . وفي هذا الكتاب يروي الأديب المغربي على هيئة مذكّرات عن لقاءاته بهذين الأديبين في مقاهي طنجة ، وما دار خلالها من نقاشات عن الأدب والمسائل العقائدية .

وأبدى محمد شكري خلال قراءاته الأدبية ، والّتي كانت تمتلئ بها أكثر المكتبات أو دور الأدب ، انفتاحًا في النقاش واستعدادًا للحديث مع الجمهور الألماني . وقد التمسنا ، دونما طائل ، موقفا مشابها لدى الطاهر بن جلّون الّذي زار ألمانيا في الفترة نفسها تقريبًا ، ليعرّف فيها بكتابه «الرجل المكسور» ؛ فقد تصرّف بن جلّون بتكبّر ، ولم يقابل من الصحفيين ، إلاّ الذين توخّى من مقابلتهم زيادةً في مبيعات كتبه . (باربرا أرنهولد)

غونتر غراس يقرأ من روايته الجديدة «حقل فسيح»

عندما قرأ غونتر غراس (1) لأوّل مرّة من روايته الجديدة «حقل فسيح» استجاب الجمهور المستمع لتلك القراءة في فرانكفورت بتصفيق دام دقائق عدّة . وأراد غونتر غراس لروايته هذه أنْ تكون عملاً متميّزًا من أعمال هذا القرن ، فهي تشتمل على سبعة وأربعين فصلاً . تتناول ما يزيد على مئة عام من التاريخ الألماني . ويوضح غراس أنَ الحدث الروائي نفسه يبدأ في «عام الانعطافة» ، عام 1989 . ويمتدّ ليصل خريف عام 1991 . وتشكّل الأحداث الّتي أفضت إلى إتمام الوحدة ، أي «وحدة ألمانيا الناشئة عن ثلاثة حروب» ، خلفية هذه الرواية . وتقع أحداث الرواية في برلين ، فينعت المؤلّف المولود في دانتسيغ ، المشكّك في نجاح الوحدة ، الرواية المجعولة في خمسة أبواب كبيرة لذلك «بأنّها ، إنْ أحبّ المرء أنْ ينظر إلى الأمر من هذه الزاوية ، أوّل عمل روائي لي عن برلين» .

والشخصان الرئيسان في الراوية هما تيو فوتكه المسمّى



فونتي ، وهي شخصية تذكّر بالشاعر تيودور فونتان (1819-1898) في أجزاء الرواية جميعها ، ثمّ هناك الشخصية الّتي ترافق فوتكه ، وتتغيّر باستمرار . ويستخدم غراس لغة قويّة في تناوله للمستويات المتداخلة لموضوعه الروائي . ويتوسّع المؤلّف في الفصلين الثالث والرابع من الرواية ، واللّذين قرأهما غراس على سبعمئة وخمسين مستمعًا ، في الحديث على العهد النازي وعلاقة الألمان باليهود . وهو

(1) Günter Grass

يضفي على الرواية نكهة خاصّة بما ينثره فيها من ملاحظات لاذعة عن النقد وعن الحياة الثقافية، وعن الشرق والغرب، وبما جعله فيها من إشارات ساخرة حول مجلّة «در شبيغيل» و«الخطباء الثملين بالحرّية». ويجمع الكتاب بين السائد والبائد، بل وينظر إلى الوحدة نظرة استرجاعية من المستقبل. فمن العبارات الّتي تدلّ على ذلك في الرواية: «اذهب غربًا. كان نصّ إحدى دعايات السجائر في تلك الأيام». ويتّفق أسلوب القصّ مع هذه النظرة الاسترجاعية، ويؤكّدها. فيرد في الفصل الرّابع: «نحن في الأرشيف نفترض ...». ولكنّ غراس لا يكتفي، على أيّة حال، بأنْ يكون في الرواية مجرّد موظّف أرشيف محايد، لا رأي له فيما يجري. فقد وُفّق غراس في روايته هذه في تناول مسألة إعادة الوحدة. وقد نُشرت «حقل فسيح» في خريف عام 1995 في دار النشر ستايدل، في غوتنغن. (رولاند سيغلوف، SWP)

دورس غرونباين يحوز جائزة بوخنر

أعلنت أكاديمية اللغة والشعر في دارمشتات عن منح جائزة بوخنر لهذا العام للشاعر الوجداني دورس غرونباين (1). وتُعدّ هذه الجائزة أهمّ جائزة أدبية ألمانية، وأعلاها قيمة مالية. وكان دورس غرونباين المولود عام 1962 في دريسدن نشر ديوانه الشعري الأوّل المعنون «المنطقة الرمادية صباحًا» عام 1988، وحاز في العام الماضي إطراء النقّاد على ديوانه الشعري «ثنايا ومصائد». وتبلغ قيمة جائزة بوخنر ستّين ألف مارك.

ومُنحت جائزة سيغموند فرويد للنثر العلمي للناقد الأدبي غوستاف سايبت (2) من فرانكفورت. كما آلت جائزة يوهان هاينريش ميرك للمقالات الأدبية للناقد ميشائيل مار (3) من بامبرغ. وتبلغ قيمة كلّ من هاتين الجائزتين عشرين ألف مارك ألماني. ومُنحت الجوائز الثلاث لأصحابها في اجتماع الأكاديمية بدارمشتات في خريف 1995. (dpa)

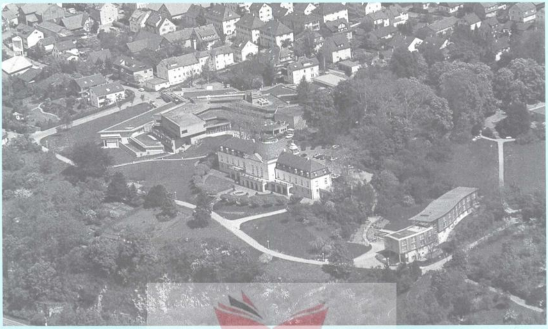
(1) Durs Grünbein (2) Gustav Seibt (3) Michael Maar

مارباخ

مغناطيس للحياة الأدبية في ألمانيا

احتفل الأرشيف الأدبي الألماني في مارباخ في شهر مايو من هذا العام بعيد ميلاده الأربعين. ووافقت هذه المناسبة الاحتفالَ بالذكرى المئة الأولى لتأسيس جمعية شيلر الألمانية. وكان الرئيس الألماني وصف الأرشيف الأدبي في كلمته التي ألقاها في الاحتفال الرسمي بهذه المناسبة بأنّه «موضع فريد لجمع الوثائق، وموضع جذب للعلماء في العالم كلّه». وهو يرى أنّ أهميّة الأرشيفات تكمن في أنّها تعمل «ضدّ النسيان». «فهي ليست ذات أهميّة أدبية فقط، بل لها شأن سياسي كبير كذلك. وأهميّة أخلاقية آخر الأمر». واستحسن العناية الخاصّة الّتي يلقاها أدب المهاجرين أثناء الحرب العالمية على يد الباحثين في مارباخ. فقد استعاد هذا الأرشيف كثيرًا من الأدباء الّذين طردوا من ألمانيا يومًا؛ ففي هذا «إشارة – ولعلّها غير كافية بعد – إلى المصالحة».

ويتميّز شيلر من الأدباء الألمان، على كثرتهم، بما يرتبط بذكره من عواطف لدى الألمان، وبما يحوزه لديهم من قبول، وبسمعته عندهم الّتي لا تشوبها شائبة. فما الّذي جعل من شيلر الشاعرَ الّذي يرى الألمان فيه أنفسهم؟ أتكون العلّة في ذلك أنّ شيلر جمع في شخصيته من الشمائل كلّ ما يعدّه الألمان أساسًا في الشاعر الألماني؟ الفضيلة،



وصلابة العود، والشجاعة، والشباب، ولا تغيب عنا كذلك الصورة المأساوية الّتي اتّسم بها: شيلر المتألم، المريض مرض الموت.

وفي عام 1835 تأسّس في مارباخ، مسقط رأس شيلر، نادي شيلر في مارباخ. وكان بذلك أوّل ناد يُؤسّس لشاعر في ألمانيا.

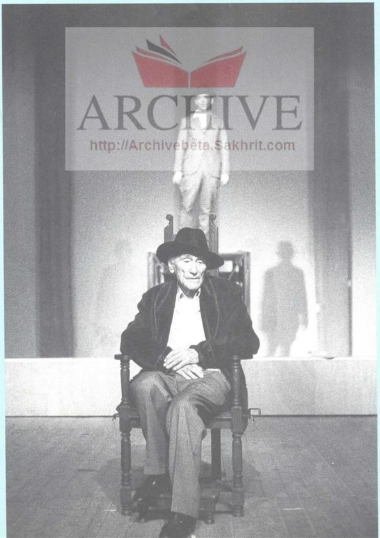
وجاء المصرفي كيليان شتاينر ومعلّم اللغة الألمانية، أوتو غونتر بفكرة إنشاء «أرشيف أدبي في بناية لمتحف». وكانت غايتهما من إقامة هذا الأرشيف إعطاء الدراسات اللغوية حقّها، وإيفاء البعد الفكري التاريخي ما يستحقّ. وتعرّف قيمة التراث المخطوط جملة، وإتاحة المجال إلى تحقيقه ونشره. ولم يتح لهذه الفكرة أنْ تتشكّل حتّى لقيت من الملك فيلهلم الثاني، ملك فورتمبيرغ، أذنًا صاغية. ودعا الملك عام 1895 إلى تعديل اسم نادي شيلر في مارباخ إلى نادي شيلر السفيبي (وأصبح اسمه اليوم نادي شيلر الألماني). فلمّا أصبح الملك في مقدّمة أعضاء هذا النادي حازت فكرة تأسيس المتحف دعمًا كبيرًا. فاشتُرِيت قطعة أرض على تلّة شيلر في مارباخ، حيث يقوم تمثال شيلر المصبوب من معدن المدافع الفرنسية المغنومة في حرب عامي 1870 و1871، وبُني عليها المتحف. وكان الأرض المشتراة فسيحة، بحيث أقيمت عليها أيضًا أعمال التوسعة في هذا القرن من غير ما عناء. واقتنى النادي كلّ ما استطاع الوصول إليه من مخطوطات شيلر، سواء ممّا كان يعثر عليه في تركات الناس، أو لدى الجامعين الخاصّين. غير أنّ كيليان شتاينر كان يفكّر في المستقبل أيضًا، فكتب يقول: «من الصحيح والحسن أنْ نكرّم الموتى العظام، على أنْ لا ننسى الأحياء من أصحاب الإنجازات الكبيرة».

وتحقّقت رغبة شتاينر، فلم يُنس هؤلاء، فقد كان في إنشاء «الأرشيف الأدبي الألماني» في عام 1955 انطلاقة لجعل مارباخ مغناطيسًا للحياة الأدبية في ألمانيا. وعلى المرء أنْ يتساءل اليوم إنْ كان على الأرشيف الأدبي أنْ يشمل أيضًا الأعمال الّتي يكتبها أدباء في ألمانيا بغير اللغة الألمانية.(RG)

هاينر مولر يخرج مسرحية «أرتورو أوإي» في مسرح برلينر إنسمبل

حقّق مسرح برلينر إنسمبل نجاحًا فنّيًا بعد ما كان امتنع عليه ذلك حينًا طويلاً، خاصّة بعد المشاكل الّتي كانت نشأت في الأشهر الماضية. فقد استطاع هاينر مولر (1) الّذي يدير البرلينر إنسمبل اليوم بعد اعتزال بيتر تسادك أنْ يعيد لهذا المسرح الّذي كانت هزّته الأزمات تماسكه على نحو يفوق ما كان متوقّعًا منه. وكافأ الجمهور هاينر مولر بربع ساعة من التصفيق على إخراجه الجديد لمسرحية بيرتولد بريشت «صعود أرتورو أوإي الممكن إيقافه» (2)، وهي قصّة تريد أنْ تستقي العبرة من صعود أدولف هتلر إلى السلطة. واستطاع مولر أنْ يرجع رجوع المظفّر إلى الأضواء المسرحية بعدما كان مرض بالسرطان.

(1) Heiner Müller



بيرنهارد مينيتي، وقد بلغ التسعين، في دور الممثّل في رواية بيرتولد بريشت «صعود أرتورو أوإي الممكن إيقافه»

وكان ممن رجع إلى المسرح من خلال هذه المسرحية أيضًا الممثل بيرنهارد مينيتي الذي يبلغ من العمر تسعين عامًا. وكان هذا الممثل التحق بمسرح البرلينر إنسمبل بعدما أُغلق مسرح شيلر في شرق برلين. وجاء الدور الأوّل الذي أدّاه في هذا المسرح صدفة موفّقة. فهو يؤدّي دور ممثل يعلّم أرتورو أواي (مارتين فوتكه) الوقوف الصحيح على المنصّة والخطابة. ويجلس مينيتي في هذا المشهد لابسًا سترة من المخمل الأحمر، مسترخيًا في مقعده، ساهيًا في الظاهر حاضر الذهن في الواقع. يدرّب أرتورو أواي على النبر الصحيح في الخطابة. وهو مشهد من أجمل مشاهد المسرحية. وينفذ فوتكه تعليمات مينيتي تمامًا، ثم يقلّده في مشهد آخر هازلاً على نحو رائع.

واستحقّ فوتكه كذلك إعجاب الجمهور. فقد مثّل تحوّل رجل عصابات شيكاغو الصغير إلى دكتاتور بطريقة مقنعة إلى حدّ بعيد. وقد أكّد مولر على البعد التاريخي لهذه الشخصية: فأواي يفرق شعره من جهة اليمين، مثلما كان يفعل هتلر. ويرتدي بزّة دونما قميص، ويقلّد طريقة هتلر المنبرية في الكلام. وجمع فوتكه في الشخصية الشاكي المستعطف الحقير الشأن إلى الممسوس ذي العينين المحملقتين. فهو يبرز أواي على أنه شخصية مضحكة وخطيرة في آن معًا.

وأبقى مولر أحداث المسرحية في أوساط رجال العصابات وتجّار الخضر في شيكاغو. فلم يدخل إلاّ قليلاً من التعديلات في شخصية أرتورو أواي.

غير أنه وفّق في رسم صور قوية ذات دلالة في بعض المشاهد. فألبس الممثلين بذلات تشبه ما يلبسه رجال المافيا. وألبس النساء فساتين بيضاء طويلة. ولم يكن على خشبة المسرح إلاّ قليل من الديكور. وقامت في وسطها آلة داكنة اللون، دارت على قاعدتها بعض المشاهد. وأُحيطت بمثلث أحمر مضيء.

وجاء اختيار الموسيقى مفاجئًا. لكنّه كان ذا مغزى، وأضفى على المسرحية إيقاعًا في الوقت نفسه. فقد مزج مولر موسيقى كلاسيكية لشوبرت، وفيردي، ولست، وموتزارت، وحتّى ريشارد فاغنر بموسيقى أغنية البوب «ليلة ماتت شيكاغو».

ودوّت من مكبّرات الصوت في شرفات البرلينر إنسمبل خطب لهتلر قبل العرض وبعده. (SwP)

الغرق في الحلم

بدأ أسبوع الباليه في المسرح الوطني بميونيخ لهذا العام بإخراج جديد لعمل تشايكوفسكي «بحيرة التمّ». وقوبل هذا العمل باستحسان شديد. وكانت مديرة الباليه الحكومي في بافاريا قد قالت عند نهاية الموسم السابق «إنّنا نريد بحيرة تمّ مختلفة تمامًا». وحقّق لها رغبتها هذه المخرج راي بارا (1) الذي كان راقصًا منفردا لدى جون كرانكو في شتوتغارت، وبعدها مدربًا لدى جون نويماير في فرانكفورت وهامبورغ. وهو الآن مدير للباليه في الأوبرا الألمانية في برلين.

وكان هذا الباليه عُرض أوّل مرّة قبل مئة عام في سانت بيترسبورغ. وصمّم الرقصات لهذا العمل ذي أربعة الفصول آنذاك بتيبا وإيفانوف. وقد اختصر بارا العمل إلى فصلين في أربعة مشاهد. وجعل المخرج البريطاني أحداث الباليه تدور في نهاية القرن التاسع عشر. واختار لذلك ملابس ملكية فاخرة، حديثة الطابع. وانتقى للمشاهد الّتي تظهر فيها طيور التمّ البيض تنانير متوسّطة الطول في عدّة طبقات. توحي عندما ترقص الراقصات وهن لابساتها بحركات أجنحة التمّ.

ويحكي هذا الباليه من إخراج بارا بطريقة مشوّقة وعصرية قصّة الحبّ التعس بين الأمير سيغفريد وملكة التمّ أوديت. وسيغفريد عنده مستغرق بالأحلام إلى درجة المرض، وهو يأبى زواجًا سياسيًا يُراد له. وبينما تعقد أمّه، الملكة لويزه، خطبته على الأميرة شارلوته، وهي شخصية جديدة أدخلها بارا إلى الباليه، يستغرق الأمير في التفكير والحلم في باليه «بحيرة التمّ» الذي كان قد عرفه قبل ذلك بحين طويل. فيكون من نتيجة ذلك أنْ يرى الساحر روتبارت أنّى نظر، ويقع في حبائله. ويغدو عالم التمّ حقيقة عنده، وينتهي إلى الغرق فيه. (RG)

(1) Heiner Müller

DIE FESTUNG
Lothar-Günther Buchheim
Hoffmann und Campe
Hamburg, 1995

القلعة
لوتر غونتر بوخهايم
دار النشر هوفمان وكامبه ،
هامبورغ ، 1995
1470 صفحة

جاء طرح هذا الكتاب في وقت مناسب تمامًا للأحداث التاريخية المعاصرة : فبعد مرور خمسين عامًا على نهاية الحرب العالمية الثانية يُطرح في السوق الألمانية كتاب ضخم . اتّسمت الحملة الدعائية المروّجة له بأكبر ميزانية خُصصت حتّى الآن لترويج كتاب . فقد شملت الحملة الأرجاء الناطقة بالألمانية جميعًا ، بقصد بيع الطبعة الأولى من الكتاب والبالغة مئتي ألف نسخة ، وتحقّق هذا الهدف ، فاطمأنّ بال الناشر . ويرجع الفضل في هذا النجاح إلى الكاتب صاحب الخبرة بوخهايم . والكتاب مذكّرات لبوخهايم في رحلته عام 1944 من مقرّ الغوّاصة U-96 في بريست ، عبر باريس ، فبرلين ، وميونيخ ، إلى جبهة الغزو . وكان جمهور عريض من القرّاء في العالم عرف هذا الأديب منذ عام 1973 يوم أصدر كتابه «القارب» الّذي لقي نجاحًا عالميًا ، وعاد هذا الكتاب فجذب الناس زرافات إلى دور السينما بعدما صُوّر على هيئة فلم . واستغرق العمل على تأليف «القلعة» من بوخهايم ، وكان أصلاً درس الرسم ، زمنًا طويلاً بلغ عشرين عامًا . وتمثّل «القلعة» إلى جانب «الحالة الجدّية» لفلرزهوف الوثيقة المعاصرة الوحيدة الّتي كتبها مؤلّف ألماني مشهور حول موضوع الحرب . ولم يكن الذهول والدهشة الناشئان عن المذابح الجماعية في الحرب العالمية الثانية أهمّ حوافز بوخهايم لكتابة هذا الكتاب ، وإنّما كان دافعه في ذلك قراره المفاجئ أنْ يصوّر تجاربه في «أوروبا القلعة» (كما كان الاشتراكيون الوطنيون يسمّون متشدّقين الأجزاء الّتي احتلّوها من أوروبا) ، وذلك بالدقة نفسها الّتي عرفتها رحلته المرعبة على متن الغوّاصة U-96 يوم كان يعمل . وهو في الثالثة والعشرين ، مراسلاً إخباريًا في البحرية . ووفّق بوخهايم في مسعاه هذا . فقد وصف واقع أربعة أشهر من الحرب في عام 1944 . «كثيرًا ما كانت تمرّ باليوم الواحد منها أحداث لا تمرّ ، عادة ، في عام بأكمله» .

وكتب بوخهايم نصّ العمل بلغة لاذعة ، فظة ، صريحة لا حرج فيها . ويحسّ المرء في كلّ سطر من سطور الرواية برغبة المؤلّف بتسجيل تجاربه الّتي مرّ بها في هذه المعركة الكبيرة الّتي حسمت التاريخ ، مستعينًا على ذلك بآلاف الملاحظات الّتي سجّلها أثناء الحرب . «فمن الهدر أنْ ندع الجهد الهائل الّذي بُذل في حرب عالمية يضيع أدراج الرياح دون أنْ نتيح للأجيال القادمة فرصة معايشة تلك الأحداث الفظيعة عن طريق الكتب والأفلام معايشة واعظة غير دموية» . إذ أنّ «حربًا كالّتي وقعت في الفترة ما بين عامي 1939 و1945 لن تتكرّر في القريب العاجل» . فأمرَ بوخهايم ، وهو الّذي يعيش مستعينًا بمنظّم لضربات القلب ، نفسَه ، بأنْ اكتبْ ، ثمّ اكتبْ ، وبعدها فاكتبْ . ولا ينزعج بوخهايم من أنّ الأحداث الّتي يكتب عنها مرّت به قبل حين طويل ، فهو لا يقحم الخبرة الّتي اجتمعت له مع العمر فيما يكتب عن تلك الأحداث . وهو يزدري تذكّر أيام الخدمة العسكرية ، ويعدّه «كلوحة مبتذلة غالية الثمن» . وحتّى المؤرّخون ، بما فيهم أصحاب النظرة الناقدة ، «يجرّدون الفظاعة إلى مصطلحات ، ويقعون دائمًا – حاشَبهم ربُّ العالمين – في الإعجاب بما خبروه في الحرب» .

ويتجنّب بوخهايم هذا الخطر بأنْ يعود إلى «نفسه» كما كان قبل ما يزيد على خمسين عامًا ، فيدلف إليها دون أنْ يضيع فيها . وهو يعتني في ذلك بأنْ ينقل إلى القارئ الحدث المؤلم في مكانه وزمانه المباشرين ، وأنْ يتيح له أنْ يحسّه كما حدث فعلاً . فيوحي النصّ للقارئ بأنه يستمع إلى صوت المذيع وهو يصف الأحداث مباشرة من خلال الميكروفون . وينشأ هذا الأثر في نفس القارئ لاستخدام بوخهايم للزمن المضارع في وصف الأحداث .

وتنحت أفكار بوخهايم الّتي لا تُلقي اعتبارًا البتّة للزمن أو للواقع من الحقائق الضاربة في ذاك الزمان البعيد شكلاً وهيئة بعدما كانت حجرًا خلوًا من التشذيب ، غير بيّن المعالم . والبحرية الألمانية عنده شركة كانت مهمّتها الإعدام . وكما ينتحر الذين يعميهم التعصّب الديني ، يترك الجنود البحارة الشباب العاملون في الغواصات المنذورة للموت أنفسهم يدفنون في قاع البحر على «نحو نظيف وصحّي» .

ولكنّه نظر إلى طائرات الحلفاء المسقطة وإلى جنودها القتلى على جبهة

الغزو، أو إلى جنود البحرية القتلى من الحلفاء في قاعدة بريست نظرة مختلفة. «فأنا أرغم نفسي على إنعام النظر... فلا بدّ للإنسان أنْ يبدو إنسانًا، حتّى وإنْ كان جثّة».

وخلافًا لذلك، تبدو له باريس بعدما قضى عدّة أيام في برلين الّتي دمّرتها الغارات، كأنّها «سراب». فلا أنقاض فيها، ويسطع الضوء في أرجائها جميعًا. وعلى مسير ساعتين بالسيّارة إلى الغرب من ذلك كانت الوحدات المقاتلة الألمانية لا تأمن على نفسها إلاّ في الظلام الدامس تمامًا. أمّا في ضوء النهار فإنّ كلّ حركة تجمد تمامًا، إذ أنّ سلاح الجوّ الألماني أصابه الدمار، فلا يحميها. ويصف بوخهايم في مئة صفحة على نحو لم يُسبق إليه الوجود غير ذي الملامح لجيش الليل الألماني في النورماندي. فقد كانت تلك «حرب الصقور على الفئران»، والّتي شنّها هؤلاء فرحين بمدافع الطائرات على فئران الحقول الرمادية. غير أنّ بوخهايم يبدو أمينًا من أنْ يصيبه أذى في ذلك. فينجو من هجمات رجال المقاومة، ومن أنْ تسحقه إحدى الدبّابات الألمانية. ويخرج سليمًا لدى اصطدام قارب سريع بإحدى سفن التزويد التابعة للحلفاء في بحر المانش. ويحسّ القارئ بانجذاب بوخهايم إلى العمل في الغوّاصات، فيعود إلى «قلعة بريست» ويقدّم نفسه للخدمة فيها، وكانت حينها قد وقعت تحت الحصار الأميركي. ويشهد هناك طريقة التعامل البيروقراطي مع تدمير الغوّاصات وهلاك أطقمها. «وهكذا غرق طاقم آخر. لم ينج أحد. خمسون رجلاً ماتوا. لكنّ موتهم لا تأثير له في وعي الناس.. فهل ماتوا فعلاً؟ وفي مجموعة السفن المحاربة لا يُشار إلى ذلك إلاّ بكلمة: فقدان، بدل موت. و(يُنجز) الأمر إداريًا بإضافة الأختام والتواقيع إليه».

وتذكّر هذه الأحوال بوخهايم بمعسكرات الموت الّتي كانت تديرها فرق الإس إس التابعة للحزب الوطني الاشتراكي. ونتيجة للتقزّز الّذي أصابته به آلة الموت الخبيثة هذه بدت له «قوارب الموت الجرمانية علامة على الجنون الألماني، والّذي خاض الألمان من خلاله حربين عالميّتين، مدفوعين في ذلك بالوهم أنّهم يستطيعون بسفنهم إزالة السيطرة البريطانية والأميركية عن البحار، وأنْ يحوّلوا مجرى التاريخ».

وما يزال أثر هذه المواجهة مع حيوانية الإنسان المرعبة باديًا في نفس بوخهايم اليوم، ولم يستطع إعفاء قرّائه منها. «ولا يتورّط الإنسان في الحيوانية قدر تورّطه فيها في الحرب».

ولا يحبّ بوخهايم البشر كثيرًا. ويكثر من وصف أصحاب البزّات الّذين تناقض أخلاقهم أخلاق الجنود والضباط من الفرسان مخالفة تامّة. وأكثر ما يتميّزون به من الصفات الجبن، والذلّ، والادعاء. إلاّ أنّ ثمّة استثناءات. فهناك، مثلاً، سيمونه المريبة الّتي يهيم بوخهايم في الذكريات الحسّية إليها لكنّ القارئ يبحث عنها في الكتاب دونما طائل. ثمّ تأخذها المخابرات الألمانية إليها. وهناك آمر الغوّاصة المسمّى «العجوز»، والّذي يتكشّف أنّه يعيش في وجود منقسم عندما يُعيّن رئيسًا لمجموعة السفن الحربية. وأكثر سماته وضوحًا هي اتّخاذه اللهجة المنبرية والعبارات اللغوية الكاذبة لقادة الحزب الوطني الاشتراكي.

وفي المقابل، نجد المؤلّف بوخهايم يتصرّف كما يجب، كما يجدر بالتلاميذ. وهو باعتباره فنّانًا تشكيليًا، فلا يقبل أنْ يوضع في قالب محدّد. ويستخدم أسلوب الحوار في القصّ، والّذي قام هذا العمل الكبير عليه، ليبني بذلك عالمًا يقابل العالم الموجود فعلاً. وجاء هذا، للأسف، على حساب نوعية الكتاب. أو ربما كان الضعف في النوعية مردّه أنّ بوخهايم ليس أديبًا، فلجأ كالمأخوذ إلى استخدام عبارات مألوفة، وكليشيهات ثابتة. فحلّ التباهي والتبرّم محلّ المستوى الأدبي.

و«أدب الحرب» و«شعر الحرب» بابان من أبواب الأدب، على أيّة حال، أصيلان. فقد حاول الأدباء منذ هوميروس وحتّى يونغر وصف هذه الأحداث. ولم يوفّق أصحاب تلك الأعمال دائمًا في مسعاهم، مثلما هو حال بوخهايم في عمله هذا. فكتابة ما يقرب من ألف وخمسمئة صفحة في هذا الموضوع يزيد على الحدّ المقبول، حتّى للقارئ المتعاطف مع موضوع الكتاب، والّذي يهوى الأصداء الحربية. فمحصّلة كتاب بوخهايم محزنة. فعلى الرغم ممّا في الحدث من درامية إلاّ أنّك لا تجد بعد قراءة بضع مئات من الصفحات إلاّ غبارًا لا طائل من ورائه، ومللاً يصيب القارئ.

(PH)

DER BASAR
Mittelpunkt des Lebens in der islamischen Welt
Walter Weiss - Kurt-Michael Westermann
Edition Brandstätter, Wien, 1994

السوق
واسطة العقد في الحياة في العالم الإسلامي

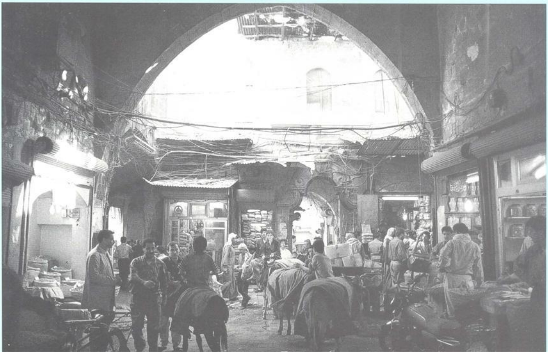
فالتر فايس وكورت ميشائيل فيسترمن
دار النشر إديسيون براندشتيتر
فيِنّا ، 1994 ، 256 صفحة

يصلح هذا الكتاب المصوّر ، الكثير الأمثلة ، أنْ يكون أنموذجًا يُقاس عليه سواه من الكتب الّتي تتناول موضوعات مماثلة . وهو لا يتميّز بضمّه لصور توثيقية حول عالم الأسواق من مراكش وحتّى سمرقند وحسب ، بل وباعتباره كتابًا موضوعيًا يتناول تاريخ هذه الأسواق ، وصنّاعها ، وتجّارها أيضًا . فهو يعرض عرضًا شاملاً «لهذه المدينة في المدينة» بما لها من أنماط اقتصادية وحياتية خاصّة ، والّتي تتعرّض خصائصها التقليدية ، مثل الأعراف القديمة ، والمهن ، والعادات ، وحسّ جمالي خاصّ في بعض المدن إلى التهديد بالزوال من خلال التقدّم التقني .

وهذا الملجأ النامي كنز كثير الوجوه للتنوّع ، والألوان ، والعطور ، والفنون . وهو يزيد على أنْ يكون مرتعًا للحواسّ ، أو أنْ يكون فوضى متعدّدة عالمية المواطن ، تنتظم في عقد واحد من خلال العقيدة المشتركة .

ويطوّف هذا الكتاب بالقارئ في أسواق حواضر الشرق القديمة . فهو يعرض على العين طيفًا أخّاذًا ممّا تتلمّسه الحواسّ ومن مسائل الحياة الأساسية في تلك الأسواق ، فكأنّما بقي الزمان في بعض تلك المواضع ثابتًا مكانه لم يتحرك . ويبدأ الكتاب بنقل أجواء هذه الأسواق إلى القارئ باستخدام الصور فقط ، إذ هي تعبّر عن واقع تلك الأسواق على نحو يجعل كلّ نصّ في ذلك الموضع نافلاً . فثمّة صور ، مثلاً ، لقصر البربر في قصبة ورزازات ، أو اللوحة الحيّة للسوق الأسبوعي في أغداز في النيجر ، وصور واحة غرداية في مزاب ، أو صورة المقهى في سوق الإبل في إمبابة في القاهرة .

بعد ذلك يستعرض الكتاب تاريخ التجارة واصفًا نشأة السوق الشرقي ، فيكشف عن جذوره الراجعة إلى أسواق العهدين اليوناني والروماني ، وإلى خانات القوافل في الفترة الإسلامية المبكّرة . ويبيّن الكتاب كيف نُظِّمت التجارة بين البلدان في الفترة الإسلامية المبكّرة ، وفي الفترات الإسلامية اللاحقة بعد ذلك . وكيف اتّخذت هذه التجارة سبلها في الطريقين الأسطوريين : طريق الحرير وطريق البخور . أو يوضح ، مثلاً ، طريقة عمل الخطّ الدائري للقوافل في واحات كوار شرقي صحراء تنيره . وكانت هذه الطريق تستخدم لتجارة الملح في المحلّ الأوّل ،



التجارة يومًا، والّتي ما كانت تقوم لولا استخدام الجمل وسيلة للنقل فيها. لذا، يخصّص الكتاب عدّة صفحات للحديث عن سفينة الصحراء وعن أهمّيتها.

أمّا أهمّ ما في هذا الكتاب فهو تلك الفصول الّتي تبيّن أنّ السوق الشرقية لم تكن مجرّد متاهة من أزقّة الحوانيت الجميلة، وإنّما نظام اجتماعي معقّد وبنية مكانية تشكّلا عبر القرون. فالسوق هي «مدينة في المدينة» بكلّ لوازم التجارة بالتجزئة أو تجارة الجملة، والمؤسّسات المالية، والصناعة اليدوية والحرف. وتشمل السوق إلى ذلك الحمّامات، ووسائل التزويد بالماء، ومقاهي، ومستشفيات، ونزلاً، ومدارس، ومساجد. ويوضّح الكتاب دور الطوائف الحرفية في السوق، ويكشف عن دور القضاة، الشيوخ، والأئمّة فيها. ويبرز الكتاب كذلك الخصائص العمائرية للأسواق الشرقية، ويعرّف بطقوس الصلاة، والمساومة، والاحتفالات.

ثمّ يعرض الكتاب بالتفصيل للصنّاعين والتجّار، ويصف عملهم وبضائعهم. فيتعرّف القارئ أسواق الإبل، وأسواق الصاغة، وأسواق البزّازين، ويزور ورشات صانعي الأعواد الموسيقية، وطابعي القماش، ونافخي الزجاج، والنحّاسين. ثمّ يتأمّل طريقة عمل صانعي الشيشا المشهورة في تونس، ويكاد يشمّ رائحة ورشات الدبّاغين في فاس، أو العطر المنبعث من حوانيت تجّار الصابون في حلب. وتجد القارئ الأوروبي يستحضر في وعيه ما كان قرأه في كتاب ألف ليلة وليلة من صور وعطور. يوم يرى بائعي العطور، والخطّاطين، والنقّاشين في عملهم، وعندما يلتقي أصحاب حرف كادت تنقرض، مثل السكّانين والسقّائين.

ويعرّف الكتاب بالتفصيل بأكثر من اثني عشر سوقًا من أجمل الأسواق، منها أسواق فاس، ومراكش، والقاهرة، وحلب، ودمشق، وإسطانبول، وصنعاء، وأصفهان، وسمرقند.

ويتضمّن الكتاب، إلى ذلك، مخطّطات للمدن والأسواق كثيرة التفاصيل، وفيه مسرد شامل بالكلمات المتعلّقة بالأسواق الشرقية مع تفسيراتها، ممّا يجعل منه أداة تعين كلّ من يريد السفر إلى الشرق. (MSt)

REISESKIZZEN YEMEN
Paul Schneider von Esleben
Hirmer Verlag, München, 1994

رسوم تخطيطية من رحلة إلى اليمن
بول شنايدر فون إسليبين
دار النشر هِرمر، ميونيخ، 1994
119 صفحة

واضع الكتاب رجل خبر العالم بما فيه من تنوّع واختلاف. فقد أوكلت إليه في حياته العملية الطويلة مهامّ كثيرة تتعلّق بعمله معمارًا، اقتضت منه السفر في بلدان كثيرة. وهو يحسن عندما ينظر إلى الأشياء تبيّن المهمّ والخفي فيها، ثمّ تراه ينقل ما يرى بتمكّن إلى الورق مستخدمًا في ذلك ريشته الخفيفة. وما الكتاب المصوّر موضع الحديث هنا إلاّ مثال جلي على ذلك. فتجد رسومه التخطيطية القوية التعبير، سواء أبالألوان رُسمت أم بدونها، وسواء أاُستخدم في رسمها القلم أم استخدمت الريشة، تسجّل المناظر الريفية، والمدن، والناس في أعمالهم على اختلافها، كأنّما أُخذت تلك المناظر من فلم سيّار. وعدد الرسوم المثبتة في الكتاب مئة وثمانية عشر رسمًا، تسجّل مواقف بعينها، رسمها الرسّام في شهر يناير من عام 1994 لمواضع وناس في شمال اليمن وجنوبه. وهي تنضوي على قدر كبير من الحيوية، وتسلب العقل والحواس معًا. وتذكّر هذه الرسوم الناظرَ باللوحات المائية الّتي رسمها أوغوست فون ماكه في تونس، أو بفرح بول كليه بكثافة الألوان في تونس.

ويكاد كلّ رسم يتّخذ لنفسه طابعًا خاصًا لا يختلط بسواه. فهذا شأن قصر الإمام قرب صنعاء، والبيوت المتعدّدة الطبقات المجتمع بعضها إلى بعض في شبام، وقصر السلطان في سيون، أو الرسوم الّتي تعبّر عن انطباعاته عن تريم. فالرسوم تلتقط لمحات تعبّر عن إيقاع الحياة العربية. وليس يمكن لمثل هذه اللوحات أنْ تنشأ، بالإضافة إلى اليمن، إلاّ في المغرب.

وإذا ما اجتهد المرء في النظر إلى هذه اللوحات نظرة صحيحة مرهفة ألفى نفسه قادرًا على اكتشاف عوالم جديدة في عالم غير معروف عنده. فإذا ما قدّر للإنسان يومًا أنْ يسافر إلى اليمن الحافل بالمغامرات، تذكّر هذه الرسوم، وتبيّن في الواقع ما كان رآه في الرسوم. (MSt)



NOBILITY OF THE DESERT
The Arab Horse of the Bedouins
Foppe Bonno Klynstra
Olms Presse, Hildesheim, 1990.

نبل الصحراء
حصان البدو العربي
فوبو بونو كلينسترا
دار النشر ألومز بريسه
هلديسهايم ، 1990
170 صفحة

أراد صاحب هذا الكتاب ، ف . ب . كلينسترا . وهو هولندي مختصّ في علم الأحياء ، وخبير بالخيل العربية ، وصحفي ، بوضعه هذا الكتاب الصغير الكثير الصور أنْ ينفي عن تربية الخيل العربية الأصيلة ما علق في ذهن الناس من أنها عبث وولع يتسلّى به أثرياء الناس . فهذا الحكم يحطّ ، فيما يرى كلينسترا ، من قدر تربية هذا الجنس الفريد لدى الرأي العامّ . ويمكن له أنْ يصرف مربي هذه الخيل عن أهدافهم الحقيقية ، ويفضي بهم إلى طريق يضلّون فيها . ويقدّم كلينسترا باهتمام كبير أدلّة تدحض هذه الأحكام المسبقة . وهو يصبّ في عمله نتائج خبرته وأبحاثه الّتي دامت سنوات طويلة . ويثبت على نحو علمي ما يودّ غير المتخصّصين نعته بأنّه مجرّد هيام بالخيل وافتنان بها .

غير أنّ كلينسترا ما كان ليكتب كتابه هذا لولا فرسه ، نجمة . فمع أنّ هذه الفرس نشأت في الصحراء ، ودُرّبت طبقًا للتقاليد القديمة المحفوظة الّتي يدرّب البدو الخيول الأصيلة بحسبها ، إلاّ أنّ القائمين على الأمر في أوروبا أبوا تسجيلها هنا على أنّها فرس عربية أصيلة ؛ إذ ليس لها سجل نسب مكتوب وموثّق ، كما هو معمول به في الغرب . فلم يكن ثمّة ما يؤكّد أصالة هذه الفرس في نسبها «سوى» تعهّد شيخ من شيوخ البدو بذلك . ألا وهو مربّيها . فسعى كلينسترا إلى تحقيق الاعتراف بأصالة فرسه . فقاده هذا إلى التعمّق في طرق تربية البدو لخيلهم العربية ، فتحوّل شيئاً فشيئاً من عاشق لهذه الخيل إلى خبير بها .

وتناول كلينسترا في كتابه الجوانب المتعلّقة بالخيل العربية جميعًا : أصلها وأنسابها ، و«أُسَرها» ، وخصائصها الجسمية والنفسية . وقواعد تربية الخيل المتّصلة اتّصالاً مباشرًا بالإسلام . وأثر مصاعب العيش في الصحراء على صحة الناس الّذين يعيشون هناك وأخلاقهم . وما يخلّفه هذا من أثر في تربية الخيل الّتي يحبّون . «واستيلاد الخيل عند البدو لا ينشأ عن الإعجاب بجمالها أو عن الافتتان الرومانسي بشكلها . وإنّما الفصل في ذلك هو أصالة نسبها . وما تبديه من قدرة في الصحراء . وهو أمر يفصل بين الحياة والموت . أحيانًا» .

ثمّ يعرض كلينسترا لنتائج تهجين الخيل غير العربية مع الخيل العربية . وهو يمثّل لهذا بثلاثة من أجناس الخيل الأوروبية : الحصان الخبّاب من نوع أورلو . والحصان الإنكليزي الأصيل . والحصان الفرنسي الأصيل . ونتيجة هذا التهجين هي حصان خبّاب ، وحصان سباق ، وحصان للعمل في الجيش . وفي هذا دليل على الإمكانات المتنوّعة الناشئة عن التهجين مع الخيل العربية الأصيلة .

وهو يؤكّد في ذلك بصورة خاصّة على الأثر الهامّ لهذا التهجين في القدرة الّتي تمتاز بها هذه الخيل المهجّنة .

ويؤكد كلينسترا في غير موضع من كتابه على أنه لا غنى عن الخيل العربية الأصيلة . باعتبارها مصدرًا للجينات يُعتمد عليه . لمن أراد أنْ يُوفّق في تربية الخيل . «فليس تستغني أيَ تربية جيّدة للخيل عن التهجين مع الخيل العربية . يدخل في ذلك الحصان الأصيل . والحصان الأندلسي . والحصان الليبزاني الّتي يجري في دمائها قدر كبير من دم الخيل العربية . فمع الخيل العربية تعيش تربية الخيل ذات المستوى الرفيع . ودونها تموت» . لذا . فمن المهمّ جدًا في تربية الخيل عندنا من الحرص حرصًا شديدًا على نقاء دم الخيل العربية الأصيلة . فلا مجال لحماية الخيل لدينا من التأثير الدائم للدم الغريب عليها . وذلك بسبب اعتدال الطقس هنا . على خلاف مهور شيتلند الّتي تعيش على جزر شيتلند . أو خيل الهوزول في كاربات . أو الخيل العربية في الصحراء ؛ إذ تؤدّي الظروف الجوّية على المدى البعيد هناك إلى «تنظيف» آثار الدم الغريب .

وكان هذا الكتاب وُضع أصلاً بالهولندية . ونُشر في عام 1990 مترجمًا إلى الإنكليزية في دار النشر غيورغ ألومز في هلديسهايم . (RG)

URARTU - DAS REICH AM ARARAT
Ralf-Bernhard Wartke
Zabern-Verlag, Mainz, 1993
Kulturgeschichte der Alten Welt, Band 59

أورارتو – المملكة على الآرارات
رالف بيرنهارد فارتكه
دار النشر تسابرن فرلاغ ،
ماينس ، 1993
سلسلة التاريخ الحضاري للعالم القديم ،
المجلد 59

تخالف هذه الدولة الشرقية القديمة . والّتي لم يجاوز تاريخها الأخّاذ مئتين وخمسين عامًا . حضارات بلاد ما بين النهرين في أنّ تاريخها لم يُدرس دراسة وافية بعد ، وما يزال مجهولاً في كثير من جوانبه . وتمثّلت نواة هذه الدولة «المنسيّة» في المنطقة المحيطة ببحيرة فان في شرقي تركيا . وكانت امتدّت في اوج اتساعها من منعطف الفرات في الغرب وحتى تبريز في إيران اليوم . وفي القرن الثامن قبل الميلاد غدت أورارتو خصمًا سياسيًا لدولة آشور . وأفضت التوتّرات السياسية الخارجية مع الأشوريين في فترة حكم سرجون الثاني (721 – 705 قبل الميلاد) إلى معركة دارت بين الطرفين عند جبل أواوش . ونجد وصفًا مفصّلاً لتلك المعركة وبيانًا لنتائجها في رقيم مسماري كبير . وأدّت هزيمة الأورارتيين إلى لجوئهم في العقود الّتي تلت ذلك إلى سياسة اتّسمت بالتوازن في علاقتهم بالأشوريين . وعندما سقطت الدولة الأشورية في عام 612 قبل الميلاد كانت دولة أورارتو زالت هي الأخرى باعتبارها قوّة سياسية في الشرق . وغدا الميديون هم السادة الجدد هناك . وما زال يُعثر اليومَ في موقع العاصمة الأورارتية القديمة . توشبا (واسمها اليوم فانكاله) الواقعة على قاعدة صخرية ضخمة على الشاطئ الشرقي لبحيرة فان على كسر من الرقم المسمارية وعلى أختام أسطوانية . بعضها ذو أصل فارسي . ولا بدّ أنْ تكون عملية اندماج بقايا الشعب الأورارتي في الشعوب اللاحقة قد دامت قرونًا عديدة . وورثت أرمينيا . في حدود ما نعلم . التراث الحضاري لأورارتو . على أنّ الزمن الفاصل بين سقوط أورارتو وبين إعادة اكتشافها لم يقطع كلّ الصلات التراثية . فما يزال الشعب الأرميني اليوم يتّخذ معتقدات شعبية أورارتية . ويؤمن بها .

هذا . ونجد أقدم إشارة تاريخية إلى أورارتو في الرقم المسمارية الأشورية . ومن المصادر المهمّة أيضًا أساطير الطوفان الأكادية والسومرية الّتي لا تفيد بأنّ جبل أرارات هو أورارتو نفسها حيث استوت سفينة نوح . كما يُفترض عمومًا ؛ إذ يُزعم أنّ نوحًا رسا بسفينته فوق جبل أرارات الّذي يبلغ ارتفاعه خمسة آلاف متر .

وأتاح الموقع الجغرافي المتميّز لدولة أورارتو أنْ تكون «قلعة طبيعية» . وهي ميزة دفعت عنها شرّ حملات الشعوب الأجنبية الدائمة . وما كانت أورارتو تتّصل بالحضارات المجاورة . وببلاد ما بين النهرين بصورة خاصّة . إلاّ عن طريق بعض الممرّات الجبلية . وفي ممرّ من هذه الممرّات يقع بين أوشانفيه (في إيران) وبين رواندوز (في العراق) اكتشف أستاذ ألماني شاب عام 1828 نصب كيلشين الشهير .

ويتضمَن هذا النصب أخبارًا كُتبت باللغة الأورارتية (على الجهة الغربية) وباللغة الأشورية (على الجهة الشرقية) عن رحلة تعبّدية قام بها ملكان أورارتيّان بين عامي 820 و810 قبل الميلاد. وبعد إعادة ترسيم الحدود بين العراق وإيران في عام 1975 أصبح هذا النصب الثنائي اللغة في الجهة الإيرانية من الحدود على بعد مئة وخمسين مترًا من الحدود العراقية فقط.

أمّا فترة ازدهار أورارتو فمعروفة لدينا معرفة حسنة من خلال المكتشفات الجديدة، ومن خلال الإشارات المستجدّة إليها، في النصوص الأشورية خاصّة. ونجد دليلاً على العظمة التي بلغتها أورارتو يومًا ممثّلا بالسور المبني بالحجارة المربّعة الضخمة، وهو يذكّر في شكله بأسوار حضارة الإنكا. ولا بدّ أنْ تكون الدولة الأورارتية بدأت بالسقوط في نحو عام 630 قبل الميلاد. ويبدو أنّ القلاع والعاصمة توشبا لم تردع الغزاة من راكبي الخيل، مثل البكمريين الّذين قضوا على المراكز الاقتصادية والسياسية للدولة الأورارتية بشكل نهائي في وقت قصير جدًا.

وكان علماء الآثار تنبّهوا إلى وجود هذه الحضارة في الأربعينات من القرن الماضي من خلال المكتشفات الكثيرة الّتي برزت في مركز الدولة الأورارتية قرب بحيرة فان.

واكتُشف كثير من الموادّ الأثرية الأورارتية، أغلبها من المصنوعات المعدنية الجميلة. وأُخرج أكثرها من البلاد. فتجد اليوم عددًا كبيرًا من الأعمال الفنّية الأورارتية في المعارض الفنّية الدولية أو في دور المزاد العلني. وهذا ما يغضب له الآثاريون ويعانون منه. لكنّ معرفتنا اليوم بأحوال الدولة الأورارتية مرضية إلى حدّ بعيد، على أية حال. فقد أمدّتنا الحفريات الأثرية بمعلومات عن الأسس الاقتصادية للدولة، وعرّفتنا بالحياة الريفية والحياة الحضرية، وبالممارسات الطبّية والثقافية.

أمّا معرفتنا بالفنّ الأورارتي وبالصناعة الحرفية الأورارتية فحسنة على نحو خاصّ. فالفنّ الأورارتي يُعدّ سابقًا للفنّ الأخميني، ومن الثابت أنّ أصول الأشكال العمائرية الأخمينية ترجع إلى العمارة الأورارتية. وهذا يجري على العمارة الدنيوية (عمارة القصور). وعلى العمارة الدينية (عمارة معابد النار). وقد عرف أصحاب الحرف المعدنية الأورارتيون أكثر التقنيات المألوفة الّتي ما يزال أكثرها مستخدمًا اليوم، مثل الحدادة الحارّة والحدادة الباردة، والحفر في المعادن، وأساليب مختلفة في صبّ المعادن.

وتزيد الصفائح البرونزية الّتي قُدّمت نذورًا، والّتي اكتُشفت عام 1971 بالقرب من فانكاله وهي نحو مئتي صفيحة من معرفتنا بالمعتقدات الشعبية.

ويُرجى أنْ تؤدّي الأبحاث الميدانية الّتي يمضي فيها علماء الآثار الأتراك إلى إخراج أورارتو بكلّ جوانبها من عتمة القرون الغابرة. (PH)

مشهد من مسرحية «حنين»: سمية يشتمها رفيقها السابق أمام جميع المدعوين ناعتًا إياها بأنها عربية متهتكة